

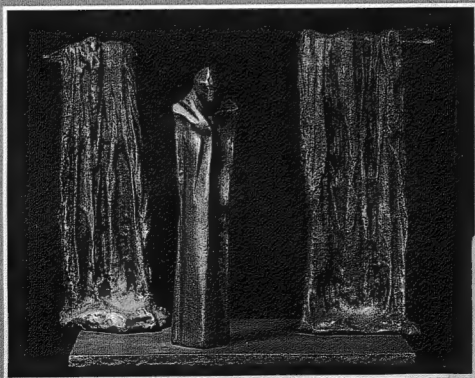
الدكتورة هنان قصاب حسن

الدكتورة ماري الياي

# المعجم المصري

مفاهيم ومُصطلحات المشرح  
وفنون العرض

عربي - إنجليزي - فرنسي



مكتبة لبنان ناشرون



## المؤلفان

• ماري الياس: دكتوراه من فرنسا في المسرح، أستاذ في قسم اللغة الفرنسية وآدابها في جامعة دمشق. مُحاضرة في المعهد العالي للفنون المسرحية. شاركت في وضع وتحديث مناهج التدريس لإقسام النقد والأدب المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق. أشرفت على عدد من رسائل التخرج لطلبة قسم النقد والأدب المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق. عضو هيئة تحرير مجلة الحياة المسرحية الصادرة عن وزارة الثقافة في سوريا. تحمل وسام الشجاعة الأكاديمية من فرنسا برتبة فارس. حاضرت بالعربية والفرنسية، ونشرت مؤلفات وترجمات وأبحاثًا ودراسات، نذكر منها:

- كتاب «تمارين في الكتابة الدراماتورية والارتجال» منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق. وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨ (بالمشاركة مع الدكتورة حنان قصاب حسن).

- ترجمة إلى العربية لمسرحية الكاتب الإيطالي داريو فرانسيسكو، ثلاثة تراكيب ومثغوفة، منشورات مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥.

- دراسات وأبحاث باللغة العربية حول النقد المسرحي، سوسيولوجيا المسرح، الجمهور، الدراماتورية، نُشرت تباعًا في مجلة الحياة المسرحية الصادرة عن وزارة الثقافة بدمشق.

• حنان قصاب حسن: دكتوراه من فرنسا في المسرح، أستاذ مساعد في قسم اللغة الفرنسية وآدابها في جامعة دمشق. مُحاضرة في المعهد العالي للفنون المسرحية. شاركت في وضع وتحديث مناهج التدريس لإقسام النقد والأدب المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق. أشرفت على عدد من رسائل التخرج لطلبة قسم النقد والأدب المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق. حاضرت بالعربية والفرنسية، ونشرت مؤلفات وترجمات وأبحاثًا ودراسات، نذكر منها:

- كتاب «تمارين في الكتابة الدراماتورية والارتجال» منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٨ (بالمشاركة مع الدكتورة ماري الياس).

- ترجمة إلى العربية لمسرحية الكاتب الفرنسي جان جينيه «الخادما»، مطبعة ألفا بآل الأديب، ١٩٩١.

- دراسات وأبحاث باللغة العربية حول التراجيديات اليونانية، الفضاء المسرحي، الغرض في المسرح، وقد نُشرت تباعًا في مجلة الحياة المسرحية الصادرة عن وزارة الثقافة بدمشق.







المعجم الصغير





هَذَا الشَّرْحُ يَخْتَجِعُ بِرِعَايَةِ الصَّنْدُوقِ الدُّوْلِيِّ لِدَعْمِ الثَّقَافَةِ

الدُّكْتُورَةُ مَارِي الِيبَاسِيْن      الدُّكْتُورَةُ مَنَانُ قَضَابِيْهِسِيْن

# الْعَجَمُ وَالْمَشْرِعِيّ

مَفَاهِيْمٌ وَمُضْطَلَحَاتُ الْمَشْرِحِ  
وَفُنُونُ الْعَرَضِ

عَرَبِيّ - إِنْجِلِيْزِيّ - فَرَنْسِيّ

مَكْتَبَةُ لِبْنَانِ نَاشِرُونَ

مَكْتَبَةُ لِبْنَاتٍ نَاشِرُونَ ش.م.ع.

زقاق البلاط - ص.ب. ١١-٩٢٣٣

بَیروت - لِبْنَان

وُكَلَاءُ وَمُؤَرِّعُونَ فِي جَمِيعِ أُنْجَاءِ الْعَالَمِ

© الحَقُوقُ الْكَامِلَةُ مَحْفُوظَةٌ

لِمَكْتَبَةِ لِبْنَاتٍ نَاشِرُونَ ش.م.ع.

الطبعة الأولى ١٩٩٧

رَقْمُ الْكِتَابِ 018120272

مُطْبَعٌ فِي لِبْنَاتٍ

## تقديم

سعد الله ونوس

أندكر الآن، وأنا أتأمل هذا الإنجاز الثمين الذي حققه الجهد الدؤوب والمُثابر الذي بذلته ماري الياس وحنان قصاب حسن طوال أربع سنوات، لَعُثمة الرواد الأوائل وهم يُواجهون بدهشة وعَجَب هذا الفن الغريب الذي لم يعرفوه من قبل. أندكر لَعُثمة عبد الرحمن الجبرتي وهو يصف المسرح الذي أنشأه الفرنسيون عام ١٨٠٠ فيقول: «وفيه كَمُل المكان الذي أنشأوه بالأزيكّة عند المكان المعروف بباب الهواء، وهو المسمّى بلغتهم بالكمدى، وهو عبارة عن محلّ يجتمعون به كلّ عَشْر ليالٍ ليلة واحدة، يتفرّجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقُصد التسلّي والملاهي مقدّار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغّتهم. ولا يُدخل إليه إلّا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة». أمّا الطهطاوي فإنّه لم يجد لهذا الفنّ مُصطلحاً باللغة العربيّة، فأثر أن يتقلّ تسميته الفرنسيّة كما هي، فسَمّى المسرح «التياترو» والعُرُض المسرحيّ «السبكتاكل». وشرح علي مبارك في صفحتين أو أكثر مفهوم «الكاتاريسيس» دون أن يفلّح في العثور على معادل عربيّ لهذا المُصطلح الأرسططاليسيّ.

ولكنّ التلعثم لم يستمرّ طويلاً فحماسة أولئك الرواد واندفاعهم الجامح، لكسر أغلال التأخر التي تُسجنهم، جعلاهم يتمثّلون بسرعة تلك الظواهر الثقافيّة التي كانت تُدهشهم بجِدّتها وغناها. ومع تجرّبة مارون النقّاش المُبكرة ستبدأ عمليّة تعريب متسارعة بكلّ ما يتعلّق بالفنّ المسرحيّ من تعريفات ومُصطلحات. ولو توقّفنا خلال هذا الاستعراض السريع عند أسماء ك يعقوب صنوع وفرح أنطون ومحمد تيمور، لوجدنا أنّ ثقافتنا بدأت تتمكّن هذا الفنّ، وأنّ الكتابات التي تركها هؤلاء قد وَجدت الحُلُول المُناسِبة لمُشكلة المُصطلحات، ووُضعت اللَّبَنَات الأولى لوعي مسرحيّ لا يخلو من عمق، ولمُقاربات نقدية تتبّع قدر الإمكان عن الاعتباريّة وتقلّبات الجوزاج.

وبعد هؤلاء ظهر كثيرون. وفي فترة ازدهار المسرح منذ أواسط الخمسينيّات وحتى

أواسط السبعينات، رافق هذا الازدهار قيض من الكتابات التي تتناول المسرح واتجاهاته، والنقد وتياراته.

ومنذ لعنة الجبرتي وحتى بيانات المسرحيين العرب المُحدثين، تكونت مكتبة مسرحية ضخمة فيها المؤلف، وفيها المترجم، وفيها ما هو ثمين ويكشف عن أصالة. ولكن هذه المكتبة ضائعة في معظمها، أو مطمورة في النسيان. ولولا الجهد الذي بذله باحثون غيرون على الثقافة العربية مثل الدكتور محمد يوسف نجم، على سبيل المثال لا الحصر، لكان معظم تراثنا المسرحي من نصوص وكتابات ومراجعات نقدية، مجهولة ويُخفيها غبار الإهمال.

وأول ما يكشف عنه هذا الوضع الشاذ، هو أننا لم نستطع أن نراكم عملنا وخبرتنا بحيث يتم تفاعل مُتسلسل ننمو به ويجعل التجربة المسرحية تتواصل من مخزون وتراث تتفاعل معه وتضيف إليه، بدلاً من أن تكون، كما هو الحال دائماً، بدءاً من فراغ وانقطاع. وعدم التراكم الذي دفننا ثمنه غالباً له أسباب عديدة، لا تسمح هذه العجالة بذكرها أو التوقف عندها. لكنني سأكتفي بالإشارة إلى الارتباط الوثيق بين عدم التراكم هذا، وبين تواتر الصعود والانكسار في سياق تاريخنا الحديث.

بعد هذه التنبؤ الصغيرة عن مسيرة مسرحنا المُتقطعة، سأحاول أن أشرح أسباب احتفائي بهذا المعجم الذي ألقته ماري الياس وحنان قصاب حسن.

لعل أول هذه الأسباب وأهمها، هو أننا، وربما لأول مرة، بإزاء مُراكمَة جدية لتاريخ المُصطلح النقدي في المسرح العربي. ومن البديهي أن تاريخ المُصطلح يتضمّن في الوقت نفسه تاريخاً مُوجزاً للتجارب المسرحية وتطوّرها. ورغم إشارة المؤلفتين إلى تعذر الإلمام بالتجربة المسرحية، على امتداد تاريخها، بل وتفاوت إمكانية هذا الإلمام بين المشرق والمغرب، فإن ذلك لا يقلل أبداً من الجهد المبذول لتأسيس تاريخية لتيارات المسرح العربي ومُصطلحاته التعريفية والنقدية على حدّ سواء. ومما يُعطي هذه التاريخية أهمية خاصة، بل وفريدة، هي أنها تُقدّم من خلال علاقاتها العضوية بتاريخية المسرح في العالم وتطوّر اتجاهاته ومُفرداته، دون تخطي أو إهمال خصوصية تجربتنا، ومظاهر التفرّد التي تمتاز بها.

وبهذا المعنى فإنّ المعجم يتجاوز وبوعي الكثير من الأسئلة الزائفة التي تُريك مسرحينا

مثل، الأصالة ونقاء الهوية وترميم الخسارة العربية باختلاق تجارب مسرحية جاهزة ومخفية في طبقات التراث. إن المعجم يضع النقاط على ما يُحدّد خصوصية تجاربنا المعاصرة ليعود ويُدرجها عضوياً في سياق المسرح العالمي، الذي لا ينبغي أن يُمارى أحد في انتماء مسرحنا إليه.

ولم تُعانِ التجربة المسرحية العربية من التقطع وعدم المراكمة فقط، وإنما عانت أيضاً من نشأت الجهود، وغياب آليات ثقافية تضمن تواصل التجارب في تنوعها وتعددتها من مغرب الوطن العربي إلى مشرقه. ومن هنا تعددت الاجتهادات في تحديد المصطلحات ترجمة وإبداعاً، ثم فاقم التعدد والاختلاف تنوع المرجعيات التي يستقي منها المسرحي، كاتباً كان أم ناقدًا. فالذين يتكئون على مرجعية فرنسية يُعطون للمصطلحات معاني وشروحا لا تتفق مع تلك التي يجدها من يتكئ على مرجعية ألمانية أو إنكليزية في هذه المصطلحات ذاتها. ولأن الجهود فردية ومبعثرة، ولا توجد مؤسسة عربية للتنسيق والتصويب والتعميم، فقد وجدنا أنفسنا، وليس في المسرح وحسب، نتوء أمام ترجمات واشتقاقات لغوية مُعدّدة للمصطلح الواحد. وميزة هذا المعجم أنه يوحد ترجمة هذه المصطلحات، ويُشير إلى تعدد الترجمات المعروفة، فضلاً عن مُحاولته تقديم ترجمته الخاصة لعدد من المصطلحات الجديدة.

ومنذ اللحظة التي يُنشر فيها هذا المعجم، سيتوقّر لدينا جسدٌ مُتّسق من المصطلحات المسرحية يُمكن أن يكون مرجعاً ترتكز عليه الجهود اللاحقة، وتنتظم في سياقه.

والسبب الجوهرى الثاني الذي يجعلني أحثي بهذا العمل، هو أنه أزل جهد علمي مُتميّز يُغني مكتبتنا العربية بمعجم شامل عن المسرح ومصطلحاته. لقد ظهرت كتب وترجمات عديدة تناولت تاريخ المسرح، أو واحداً من تياراته، أو بعض أنواعه، أو عدداً من تقنياته ومصطلحاته. ولكن لم يتوقّر لنا قبل اليوم معجم شامل يُحاول أن يُعطي، وبدقة علمية شبه وسواسية، كل هذه المجالات التي حوتها الكتب والترجمات، ومن خلال وعي منهجي مُركّب وغني. فالمعجم مثلاً، لا يُقدّم لنا مُجرد تاريخ زمني ومُحايد للمصطلح المسرحي، بل هو يُضيف إلى التاريخ مغزاه ويُعده التاريخي يوم ظهوره، وعبر سيرورته، التي تصل به إلى وقتنا الراهن. لم يُغيب عن وعي المؤلفين أن الفن لا يُولد في فضاء مُنفلت من زمانه ومكانه، بل هو يولد تلبيةً لضرورة اجتماعية، وحاجة إنسانية، ولهذا فقد أبرزنا، وفي حدود المُمكن، كُلّ الدلالات الاجتماعية التي تُميّز نوعاً مسرحياً، أو مصطلحاً فنياً.

وفي هذا المنظور، فإننا نجد أنَّ المُعْجَم هو أوَّل عمل عربيّ يَتضمَّن التطورات الهائلة التي عرفها المسرح في العُقود الثلاثة الأخيرة، بالتوازي والتفاعل مع الثورة المنهجية التي شهدها العلوم الإنسانية الحديثة. طَبْعًا، ليست ماري الياص وحنان قصاب حسن الوحيدتين اللتين كَتَبتا عن السميولوجيا أو الأنثروبولوجيا ومُختلف المُصطلحات الحديثة المُستقاة من ميادين النقد الأدبيّ والعلوم الإنسانية، لكنهما دون ريب، من القلائل الذين أدرجوا هذه التجديدات في سياق تطوريّ وابتعدوا عن المُبالغة في اعتمادها والإلحاح عليها. لم تُعتبر كما فعل بعض النقاد العرب أنَّ هذه المدارس الجديدة هي بمثابة قُطْع تاريخيٍّ مع مُجَمَّل التجربة الفنية التي سبقتها، وأنها هي البَدْء الحقيقيّ لآيَةٍ مُقَارَبة نقدية خدائية، بل تعاملنا مع هذه المدارس بكثير من الرِّزانة باعتبارها مَناهج وأدوات معرفية تُغني إمكانية البحث، وتُضاعِف لنا زوايا النّظَر إلى العمل الإبداعيّ.

وكما غطى المُعْجَم تاريخ المُصطلحات المسرحية منذ الأُغريق وحتى آخر المدارس النقدية الجديدة، فقد طمح أيضًا إلى أن يُحقِّق الشُّمول ذاته على المُستوى الجغرافيّ بحيث نَتعرَّف على الاختلافات والتلاوين التي يَتخذها المُصطلح الواحد في كُلِّ ثقافة من الثقافات الأساسية الغنيّة بثرائها المسرحيّ.

إنَّ المُؤَلِّفَتَيْنِ تَعترِفان، وبلمحة اعتذارية، أنَّ ثقافتهما الأصلية هي الفرنسية، وأنَّ ذلك حال بينهما وبين التعمُّق في تَقْضي معاني المُصطلحات في الثقافات الأُخرى. ولكن رغم أنَّه سيُوجد دائمًا من يَتسَقَط الهَقُوات ويبحث عنها، فإنَّ هناك جَهْدًا بَيِّنًا للانعتاق من المَرَجعية الفرنسية، ومُحاولة استحضار المَرَجعيات الأُخرى بما يُعطي للعمل حقًّا أوفر من الشُّمولية.

وثالث أسبابي للاحتفاء بهذا المُعْجَم، هو أنَّه قد يُنقِلنا من الفوضى النقدية التي تَفرق فيها حركتنا المسرحية. ولقد مرّت، وما تزال تمرّ، فترات يَسْتَسهَل فيها كُلُّ مُحَرِّر في صحيفَةٍ، ومهما كانت خِبْرته ضَخلة وثقافته محدودة، الكتابة عن المسرح ونقد عَرُوضه وتحليل نصوصه. ولو جمع المرء المُراجعات النقدية التي تَكْتُبها الصُّحف العربية، لوجد أمامه، خلا استثناءات قليلة، فَيُوضُّ من العُتَاة والرُّكاكة والقُفَاة. ولا يَتعلَّق الأمر فقط بالأحكام الاعتبارية والوزاجية، وإنّما بجهل تامٍّ بمهية المسرح وأسرار العمل المسرحيّ. وأنا أعرف شخصيًّا كُتَّابًا وثَقَّاقًا يَتباهون بأنهم لم يدرسوا المسرح، ولا يَحْمِلون شهادة من معهد مسرحي، وأن السَّليقة والإلهام هما المصدران الفَنيان اللذان يُمدنانهم بالإبداع تَأليفاً ونقدًا.



طبعا ما كان يُمكن لهؤلاء الطفيليين على النقد والكتابة أن يتمدعوا ويملاوا بياض الصفحات بالثقافات والتحليلات السطحية، لو كانت لدينا تقاليد ثقافية يُقدِّرها الجميع، ولا سيما المسؤولون عن الصحف والمطبوعات، وعلى كلِّ ليس هذا هو موضوعنا. ما أردت أن أقوله، هو أنَّ هذا المُعجم سيفقد منذ صدوره مرجعاً هاماً لكلِّ مسرحي جادٍ يُحاول أن يستكمل معرفته، وأن يُغني أدواته النظرية. كما سيكون بمثابة الضوء الكشاف الذي يفضح جهل المُتتبعين للكتابة عن المسرح دون أي إعداد معرفي أو تحصيل أكاديمي.

ورغم أنَّ صدور المُعجم، وفي هذا الوقت بالذات، قد يبدو مُفارقاً لأنه يتواءم مع تراجع المسرح وتضاؤل عدد المُهتمين به، لكن من جهة أخرى، قد يكون صدور المُعجم جهداً كبيراً يُضاف إلى الجهود المبذولة على امتداد الوطن العربي لإنقاذ المسرح وإحياء مكانته ودوره في حياتنا التي تنفجر إلى الحوار والاحتفال والحرية.

وأنا أشكر ماري الياس وحنان قصاب حسن لأنهما صممتا على الأمل، رغم العتمة التي تَلقَّنا والإحباط الذي يَشَلُّنا.

كانون الأول ١٩٩٥.



## مقدمة

عندما فَكَّرْنَا بمشروع مُؤَلَّف حول المسرح، كانت الفكرة الأولى التي انطلقنا منها هي ترجمة أحد المعاجم المسرحية النقدية التي صدرت باللغة الفرنسية. لكننا سرعان ما عدَلْنَا عن ذلك حين اكتشفْنَا أَنَّ عملية الترجمة لا تَفِي تمامًا بِالْعَرَض. فقد كُنَّا نريد عملًا يَتَوَجَّه لشريحة واسعة من القُرَّاء، يُلَبِّي حاجات المُهْتَمِّ الذي يَرغب بالاطِّلاع على مجالات المسرح، ويكون مَرَجِّعًا لِلْمُخْتَصِّص الذي يُريد استكمال معلومة وتدقيق فحواها. وهكذا تَبَلَّورت أبعاد المشروع وشكَّل صيابهة انطلاقًا من خُصوصية المُتلقي العربي الذي تَتَوَجَّه إليه.

أردنا لِمُؤَلَّفِنَا أن يكون عملًا جامعًا يَنطلق من المفاهيم النقدية التي تَرْتَبط بِمُكوِّنات العملية المسرحية ومَراحِلها، بَدءًا من مرحلة الكِتابة والإعداد وتَحضير العَرَض، وصولًا إلى التَلْقَى. وأن يَسْتعرض الأنواع والأشكال المسرحية والفنون الدرامية وأشكال العَرَض. وأن يَسْتَخْلِص المَلامح العامة للتَوَجُّهات المسرحية المُختلفة في العالم. وأن يَربط بينها من خلال وَجْهة نظر نقدية تَتَبَّى التطوُّر التاريخي والظُّروف الموضوعية التي أَفْرَزَتْ كُلَّ ظاهِرة مسرحية على حِدة. كذلك رَغِبْنَا أن يَشْمُل عملنا التَوَجُّهات الجديدة للفنون وللحركة النقدية، وللعلوم الإنسانية التي تَلْعَب اليوم دَوْرًا هامًّا في عمليات النُّقد والكتابة المسرحية بمعناها الواسع.

ضِمَّن هذا الإطار العام، رَغِبْنَا أن نُبرز المَلامح التي اكتسبها المسرح العربي عَبر تاريخه بَدءًا من مرحلة الرواد وحتى يومنا هذا، وأن نوضِّعه ضِمَّن الحركة المسرحية العالمية دون أن نُقحمه إقحامًا يُحْدِث خَلَلًا في بُنية العمل الإجمالية.

ولقد استَبَعَدْنَا منذ البداية فكرة أن نُوثِّق الأعلام البارزين في مجال التنظير والكتابة والإخراج والتُمثيل في أنحاء العالم، أو أن نَعْرِض الحركة المسرحية في كُلِّ مِنطَقة على حدة. فالتَوَجُّه التوثيقي يَطْلُب فريق عمل مُتنوع الاتجاهات والثقافات والاختصاصات من جهة، كما أَنَّهُ، من جهة أخرى، يَضَع المؤلف أمام مسؤولية تَقْسيم وانتقاء يُمكن أن يكون مُجْهِقًا مهما تَوَخَّى الدِّقَّة والموضوعية، ناهيك عن أَنَّ ذلك التَوَجُّه يَربط أيَّ عمل بمرحلة

مُحدّدة، فيفقد أهميته مع مُرور الزمن وتغيّر المُعطيات.

ومع ذلك، فإن أسلوب المُعالجة الذي اخترناه للمداخل يُغطي هذا البُعد التوثيقي بشكل أو بآخر. ففي سياق استعراض المعاني التي أخذها مفهوم ما عبر تاريخ المسرح، يرد ذكر أهم الأعمال المُرتبطة به، وأبرز المسرحيين أو النقاد الذين اهتموا بأبعاده وعمِلوا في مجاله. أي أن القارئ يجد المعلومة التاريخية ضمن الإطار النقديّ.

ولقد أقرّنا خيّرًا واسعًا للعرض المسرحي في محاولة للتأكيد على أن المسرح ليس جنسًا من الأجناس الأدبية وإنما هو عرض. كما قارنًا العرض المسرحي بفنون العرض المُختلفة كالأوبرا والميوزك هول والسيرك والكاباريه وغيرها. ومع رغبتنا في الانفتاح على مسارح العالم، وعلى كُلّ التجارب الجديدة التي لها علاقة بوضع الفنون اليوم، حاولنا عدم الارتباط بتجربة عالمية واحدة، وذلك من خلال إعطاء أمثلة متنوّعة وشرحها قدر الإمكان، وربط هذه التجارب بالمسرح العربي على مدى تاريخه.

وانطلاقًا من وعينا أن المُعجم، مهما كانت صياغته، لا يُمكن أن يكون بديلًا عن المراجع المُتكامل والمُختصّ في كُلّ موضوع على حدة لأن صياغته تفترض نوعًا من الإيجاز، فقد جهدنا أن نعطي في كل موضوع من المواضيع المطروحة المفاتيح الضرورية للمُعالجة، وأن نذكر في المتنّ، وعند الضرورة، المراجع الأساسية التي تُشكّل محطات هامة في تاريخ النقد المسرحي، وأن نُحيل القارئ باستمرار للمداخل الأخرى المُتعلّقة بنفس المفهوم بحيث تكون قراءتها معًا كافية لإعطاء صورة مُتكاملة عن موضوع مُحدّد.

ولقد اخترنا أن تأتي المفاهيم والمُصطلحات التي تُشكّل عناوين المداخل الرئيسية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية. فيما يتعلّق باللغة العربية، لم يكن هدفنا تثبيت ترجمة مُحدّدة لمُصطلح مسرحي مُعين، لأن هذا من اختصاص المؤسسات العلمية المُختصة، وإنما تحديد مدلوله وتطوّره على ضوء خصوصية المسرح في كُلّ مِنطقة من العالم، وتفسيره بشكل واضح، واستعماله بشكل لا يتناقض مع رُوحية اللغة العربية. ونظرًا لتعدد الترجمات المطروحة أصلًا في الخطاب النقديّ العربي لهذه المُصطلحات، اعتمدنا أكثرها دقّة، مع ذكر بقية الترجمات المُتداوَلة عند الضرورة. ومع احترامنا لعلمية الترجمة وضرورتها، فقد حافظنا على اللفظ الأجنبيّ لبعض المُصطلحات انطلاقًا من فكرة أنها تُستعمل كذلك في أغلب لغات العالم، وأن الترجمات المُقترحة لها في اللغة العربية هي ترجمات لا تُفسّر وإنما تُحَيّر. لكننا في هذه الحالة راعينا أن نشرح مدلول المُصطلح بشكل دقيق وأن نُبيّن

أصله اللُّغَوِيّ بحيث يَسْنَى للمُتَلَقِّي أن يَسْتَخْدِمَهُ بشكل صحيح فيما بعد.

من هذه المُنْطَلَقَات تَتَوَضَّح نوعيّة المَدَاخِل التي اخترناها مادّةً لمُعْجَمنا، وشكل مُعالِجَة كُلِّ مَدْخَل على حِدَةٍ: من هذه المداخل ما يُشكّل إطاراً عامّاً، واسِعاً تَطَرَّقنا ضِمْنَه للتنويّعات النوعيّة المُتَبَيِّنة عنه كالمَدْخَل المُتَعَلِّق بالتقطيع، وفيه اللَّوْحَة والفصل والمَشْهَد. ومن هذه المداخل أيضاً ما يُوزَّع ويُحِيل إلى مداخل أخرى تُرتَبِط به، وتُشكّل التنويّعات الإقليميّة والتاريخيّة له، كحالة المَدْخَل المُتَعَلِّق بالمرسح الشرقيّ، وبه تُرتَبِط مداخل أخرى كالنو والكابوكي والكيوغن والكاتاكالِي إلخ.

عَدَد مداخل المُعْجَم ٢٩١ مَدْخِلاً مَطْرُوحَة في ترتيبها الألفبائي باللغة العربيّة لتسهيل الرُّجُوع إليها. في كُلِّ مَدْخَل بَدَأنا من المعنى العامّ للمُصْطَلَح ثُمَّ انتَقَلنا إلى المعنى الخاصّ الذي فَرَضَه التطوُّر التاريخيّ. في كثير من الأحيان كان ذلك يَضْطَرُّنا للعودة إلى الأصل اللُّغَوِيّ للمُصْطَلَح باللاتينية واليونانية (للكلمات الفرنسيّة والإنجليزيّة) وأحياناً بالسريانيّة أو الفارسيّة (للكلمات العربيّة)، وذلك في حال كانت هذه العودة تُشكّل إضاءة لتطوُّر المفهوم عبر التاريخ.

ولمّا كانت المُصْطَلَحَات والمفاهيم التي اخترناها عناوين للمداخل الرئيسيّة لا تغطّي كُلّ ما انبثق عن العمليّة المسرحيّة من مُصْطَلَحَات، اخترنا أن نَذْكُر هذه المُصْطَلَحَات الفرعيّة في المَنّ ونُشْرَحها، ونُشير إليها بشكل طباعة مُميّز بحيث يَتَبَيَّن إليها القارئ. ويُمكن مراجعة هذه المُصْطَلَحَات الإضافيّة والمواضع التي وردت فيها من خلال المُسَرِّد الألفبائيّ الموجود في نهاية المُعْجَم.

بالإضافة إلى ذلك تَبَيَّننا في صياغتنا للمداخل نظام إرجاع مُبسَّط يُساعِد القارئ. فإشارة النُجْمة \* أمام كلمة ما تعني أنّها عنوان مَدْخَل رئيسيّ في المُعْجَم. أما كلمة «انظر»: في المَنّ، فتعني ضرورة استكمال المعلومة في المَدْخَل المُشار إليه. وفي نهاية كُلِّ مَدْخَل هناك إرجاع إلى مداخل أخرى تُشكّل معاً محوراً من المحاور النقديّة التي انطلقنا منها في صياغة المُعْجَم، وهي: - الكتابة المسرحيّة من النصّ إلى العَرْض - المُكوّنات الدراميّة - العَرْض المسرحيّ ومُكوّناته - التلقّي - الأنواع والأشكال المسرحيّة وأشكال العَرْض - الطُّقُس والاحتفال وأشكال الفرجة - الفنون والمسرح - الأسلوب والطابع والتأثير - المذاهب الجماليّة - مُقارَبة المسرح.

وطرح المَحاوِر النقديّة الرئيسيّة التي يَركِز عليها هذا المُعْجَم يُبين طُموحنا لتوسيع هامش البَحث، ورَبط المسرح بالفكر والفنّ والأدب، ومُعالجة معنَى المُصطلح والمفهوم من منظور نقديّ، والسّماح للقارئ أن يَستَكمِل البَحث في مَجال مُحدّد.

إنّ عملنا هذا ليس الأوّل من نوعه، فهناك أعمال هامة وسبّاقة عالجت المُصطلحات المُتعلّقة بِمَجالات الثقافة والأدب والمسرح في اللغة العربيّة، وكُنّا أمل في أن يكون مُعْجَمنا رافداً يَرفِد المكتبة النقديّة العربيّة ويُغنيها في سبيل تطوير البَحث العلميّ الذي بدأ يَتبلور في المِنطقة مُؤخراً.

ومع أنّنا رَغِبنا في التّوصّل إلى أفضل صيغة مُمكنة في الطّرح والمُعالجة، إلّا أنّ هناك مَوَاضِع يُمكن أن تُثير جَدَلًا: فقد تَوَخَّينا الدقّة في تَرجمة المُصطلحات، لكنّ ذلك لا يَمنع من وُجود تَرجمات أصحّ وأدقّ، وهو أمر يُطرح للنّقاش. وقد حاولنا توسيع هامش المَراجع التي انطلقنا منها، وتَنويع الأمثلة مع ذِكر أكثرها شُهرة تَلاقياً للعمُوض في الشّرح. كما حاولنا تحقّيق نوع من التّوازن في مُعالجة الظاهرة المسرحيّة في الشرق والغرب، ومُقارنة المفاهيم المُترِبطَة بالمسرح في الثقافات المُختلفة، لكنّ مرجعيّتنا الفرنسيّة تَظَلّ واضحة على المُستوى المعرفيّ واللُّغويّ، وحتى في شكل كتابة أسماء العَلَم الأجنبيّة التي اختَرنا أن نُوردها كما تُلفّظ باللُغة الفرنسيّة، عدا بعض الحالات النادرة.

بالنسبة للمسرح العربيّ كان اهتمامنا الأساسيّ هو النّظَر إليه نظرة شُموليّة تربطه بالحركة المسرحيّة في العالم وبالإشكاليّات المطروحة في المسرح العالميّ. أمّا الأمثلة التي استَقيناها من المسرح العربيّ فكانت مأخوذة من مُشاهداتنا وقراءاتنا الشخصيّة، ولا علاقة لها بمعيّار الأهميّة، فعُدّنا ممّن أغفلنا ذِكره في مَوضع يَستحقّ أن يُذكر فيه. ولا بُدّ في هذا المَجال أن نُشير إلى الصّعوبة التي لاقيناها في الحُصول على معلّومات دقيقة تتعلّق بالمُبدعين العَرَب في مَجال المَسرَح، وعلى الأخصّ تاريخ الولادة الذي حَرَصنا أن نُورده أمام اسم كُلّ كاتب أو مُخرِج أو عامل في مَجال المسرح، وهذا يُبرّر بعض الفَراغات أمام أسماء العَلَم من المِنطقة العربيّة.

بقي أن نذكّر أنّ الجَهد والتّشَرُّع الذي يَطلُبُه مثل هذا العمل هو شيء يَفقو بِكثير قُدرة شخصين يَعملان ممّا، وهذا ليس عُذراً نَتلذّع به وإنّما اعتِذار عن كُلّ ما يُمكن أن يَجدّه القارئ من هَفَوات نأمل ألا تكون كثيرة.

وفي النهاية، نتوجه بالشكر إلى الصندوق الدولي لدعم الثقافة في منظمة اليونسكو لتبنيه هذا المشروع ومنحنا الشعار الذي يمهّر الغلاف.

كذلك نخص بالشكر الأستاذ سعد الله ونوس الذي آمن بهذا العمل وبضرورة إنجازه وأحب أن يهدينا تقديمه الثمين.

أما الأنسة غنوى معماري، فإن امتناننا لها كبير. فقد رافقت عملنا عن كُتب، وناقشته معنا، وساهمت في تأمين المراجع الضرورية، وفي طباعة جزء كبير من المخطوطة. وقد كان لحضورها المظمين وتشوقها المشجع لرؤية العمل يُستكمل وينتهي أكبر الأثر في إنجازه.

ولا ننسى فضل الأصدقاء الذين رَجَعنا إليهم في مجالات اختصاصاتهم لتدقيق معلومة معينة، أو لتحديد معنى مُصطلح ما، أو لقراءة ومناقشة بعض المقاطع، وشكرنا لهم كبير.

أما أفراد عائلتنا الذين تابعوا عملنا بمحبة وإيمان، فقد كان لتشجيعهم ودعمهم المعنوي وثقتهم بنا أفضل الأثر في جعل هذا العمل يرى النور. وقد كانت روح الدعاية التي بثها من حولنا أولادنا عمر وهيل الفالح، ويسان ويزن الشريف، وقصصات قرح أضفت المتعة على الجهد، وأمدتنا بالشجاعة لكي نُكمل، فلهم حُبنا.

وفي النهاية نُقدم عملنا هذا هدية لفارس الصغير الذي وُلد مع المعجم ولعب بأوراقه لاهياً عن خوفنا من ضياعها، وهو اليوم في عامه الرابع.

ماري الياس وحنان قصاب حسن

دمشق كانون الثاني ١٩٩٦





# المقدمة

السَّيَّات من هذا القرن كَجُزء من رَدَّة الفِعل على تَوَجُّه التَّخْصُّص والعمل القائم على المَرَاتِب في المُجْتَمَع التَّكْنُولُجِي في الدُّول الرَّاسِمَالِيَّة، وهذا يُرَدُّ انْتِشارها في بلدان يُمَثِّل أمريكا وكندا وأوروبا الغَربيَّة. كما أنَّها تَرافقت بِمُحاوَلَة استعادة شكل الحَياة الجَماعِيَّة والبَحْث عن الأخلاقِيَّات الخاصَّة بالمُجموعَة ومُحاوَلَة إلْغاء الفُروق بين الفَنِّ والحَياة وتَحقيق التَّساوُل بينهما. تُعْتَبَر التَّجربة الإِيطَالِيَّة بِشَاطِلًا هَامًّا على هذا التَّوجُّه المَسرَحي لِأَنَّ بَعْض فِرَق الإِبداع الجَماعِيَّ فيها مثل فرقة Il Gruppo della Rocca ظهرت بَعد أحداث ١٩٦٨ على شكل تَعاوُنِيَّات مَسرَحيَّة كَسَّرت الشَّكل التَّقليدِيَّ للمَسرَح وشَكَّلت رَافِضًا للمركزيَّة، أي تقديم العُرُوض المَسرَحيَّة في العاصِمة وحِدها. من جَهة أُخَرى تُعْتَبَر صِيفَة الإِبداع الجَماعِيَّ مُحاوَلَة للخُروج من أَطَر المَسرَح التَّقليدِيَّ الَّذِي يَبْحَثُ عن تَحقيق الرِّيحِ التَّجاريِّ، ووسيلة للتَّخَلُّص من أزمَة النَصِّ والريُوتوار، وَرَدَّة فِعل على طَغيان المُخْرِج. فَمَعَ العمل الجَماعِيَّ عاد المُمَثِّل لِيَحْتَلَّ مَرَكِّز الصُّدَارَة في عُرُوض الفِرَق الَّتِي تَتَّبَعِي هَذا الأسلوب، وعاد ارتِجال المُمَثِّل لِيُشَكِّل أَساس بِناء العمل المَسرَحيِّ.

من أَهمِّ الفِرَق الَّتِي مارَستْ أسلوب الإِبداع الجَماعِيَّ هَذا فرقة اللِيغَن Living Theatre الَّتِي أسَّسها في الخَمسينات في نِيُيُورك جوليان بيك J. Beck (١٩٣٥-) وجوديت مالينا J. Malina

## ■ الإبداع الجَماعِيَّ Collective creation Création Collective

أَسلوب في تَحصِير العُرُض المَسرَحيِّ يَقوم على مُشارَكة مُجموعَة من الأشخاص مُتَعَدِّي المَواقِع والإِمكانِيَّات (كَاتِب، مُخْرِج، دِراماتُورج، سِينُوغِراف، وَمُجَمِّل المُمَثِّلِينَ والعاملين في المَسرَح) يَعملون مَعًا في إطار فرقة مَسرَحيَّة. وأَسلوب العمل الجَماعِيَّ هَذا لا يَستند على مَبْدَأ توزيع المُهَمَّات التَّقليدِيَّ، وإِنَّمَا يَقوم على المُشارَكة في كافَّة مَراحِل تَحصِير العمل. ولَأنَّ التَّدرِيبات في هَذا النُوع من العمل تَكتسب طابَعًا إبداعِيًّا، تُطَلَّق في بَعْض الأحيان على هَذه التَّجارب اسم مَسرَح البروقَة الخِلالَة.

وصِيفَة العمل الجَماعِيَّ لا تَنفِي ضَرُورَة وُجُود مَدير للفرقة أو مُخْرِج أو دِراماتُورج يَقوم بِعَمَلِيَّة الرِّيط بين اقترَاحات المُمَثِّلِينَ وإِدارة العمل، وذلك لِضَرُورَة توحيد الرُّؤية في نَهاية المَطاف للخُروج بِعُرُض مُتَكامِل.

وهَذا الأسلوب في العمل قَنِيَمُ عَرَكَتِهِ الفِرَق المَسرَحيَّة في المَاضِي يُمَثِّل فِرَق الكُومِديا دِيلارَتِه الجَوالَة وفِرَق المُمَثِّلِينَ الإِيطَالِيِّين في القَرْنين السَّادس عَشَر والسَّابع عَشَر في إِيْطَالِيَا ودُول أوروپا، وفرقة موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) في القَرْن السَّابع عَشَر في فَرَنسا، وفرقة الماينِتَن Meiningen في القَرْن التَّاسِع عَشَر في أَلَمانيا.

عادت صِيفَة الإِبداع الجَماعِيَّ لِلظُّهور في

- ارتبطت صيغة الإبداع الجماعي بصيغة التجريب\* في المختبرات والمختبرات المسرحية حيث يكون العمل المسرحي نتاج التقاء خبرات متنوعة، وحيث تكون مرحلة الإعداد للعرض أهم من العرض ذاته، كما هو الحال في مختبر البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-).

- على الصعيد التعليمي، تعتبر صيغة العمل الجماعي أسلوباً هاماً يُعتمد في المعاهد المسرحية المختصة لإعداد ممثل مبدع قادر بمفرده على القيام عند الضرورة بكافة مراحل الإعداد لعرض مسرحي ما.

في العالم العربي، عرفت صيغة الإبداع الجماعي ضمن توجه التجريب والتجديد اعتباراً من الستينات من هذا القرن. وقد كانت في بعض الأحيان وسيلة للخروج من مأزق غياب الكوادر المختصة وعدم توفر نصوص مسرحية ملائمة. من التجارب الأولى في العمل الجماعي مُحترف بيروت للمسرح في لبنان الذي أسسه في الستينات روجيه عساف (١٩٤١-) ونضال الأشقر وعول في جلال خوري (١٩٣٤-) وعصام محفوظ (١٩٣٩-)، وفرقة الحكواتي التي يديرها في القدس فرانسوا أبو سالم، وفرقة بلالين في الضفة الغربية، وفرقة الحكواتي التي يديرها في لبنان روجيه عساف، وفرقة مسرح البحر وفرقة مسرح كاراكوز التي أدارها عبد الرحمن كاكبي في الجزائر.

انظر: الإخراج، الفرقة المسرحية.

■ أبولوني / ديونيزي Apollonian / Dionysiac  
Apollinien / Dionysiaque

نسبة إلى أبولو Apollon إله الموسيقى والفن، وديونيزوس Dionysos إله الخمر والنشوة

(١٩٢٧-)، وفرقة Performing Group التي يديرها المخرج والمُنظّر الأمريكي ريتشارد شينر R. Schechner (١٩٣٤-) وفرقة البريد أند بايت Bread and Puppet التي أسسها المخرج الأمريكي بيتر شومان P. Schumann، وفرقة مسرح الشمس Théâtre du Soleil التي تديرها المخرجة الفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-). وقد عرفت هذه التجارب أوجها في السبعينات والثمانينات ثم انحصرت في التسعينات من هذا القرن. يأخذ العمل الجماعي ضمن الفُرق المسرحية صيغاً مختلفة منها:

- الانطلاق من إعداد نص مسرحي باتجاه تحقيق عرض، وهذا ما نجده على سبيل المثال في تجربة فرقة شكسبير الملكية Royal Shakespeare Company في عرض مسرحية «نيكولاس نيكليبي» المأخوذة عن رواية الإنجليزي تشارلز ديكنز Ch. Dickens حيث تم إعداد نص العرض انطلاقاً من تراكم المحاولات الارتجالية للفرقة أثناء التدريبات وبإشراف دراماتورج قام بتوثيق التجربة وتسجيلها في نص.

- الانطلاق من فكرة مُحددة وصياغة النص والعرض في آنٍ معاً كما هو الحال في تجربة فرقة مسرح الشمس في عروضها عن الثورة الفرنسية والتي حملت عناوين «١٧٨٩» و«١٧٩٣» و«العصر الذهبي»، وتجربة فرقة الليغنج في عرض «اللجنة الآن» عام ١٩٦٨.

- اعتماد الإبداع الجماعي كأسلوب إخراجي، وهذا ما حَقَّقته آريان منوشكين في ثلاثية «الأورستية» حيث لم يجر أي تعديل على النص، لكن البحث عن صيغة إخراجية كان عملاً جماعياً ساهمت فيه الفرقة ككل.

في الأساطير اليونانية القديمة.

والمُقَارَنَة بين أبولو وديونيزوس وما يَرْتَبِطُ بهما على مُستوى الفنِّ والأدب تعود إلى الفيلسوف الألمانيَّ فريدريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) الذي انطلق في كتابه «ولادة التراجيديا» (١٨٧٢) من هذه المُقَارَنَة، ليَصِلَ إلى تحلِيلِ اتجاهين رئيسيَّين في الفنِّ: فالأبولوني هو سِمَة ما يَتَّصِفُ بالاعتدال والانسجام ومَعْرِفَة الذات وتَحْدِيدِها، وهو حَسَبَ نيتشه مَنَبَعُ الفنِّ الكلاسيكيِّ المُحَدَّدِ بِقَوَاعِدٍ وَأَطْرٍ واضحة تَنبُؤُهَا من الصِّفَاتِ المذكورة.

أما الديونيزي فهو سِمَة ما يَخْرُجُ عن الشَّكْلِ المُضَبُوطِ بِقَوَاعِدٍ، وما يَنبُجُ عن الشُّعُورِ بِاللَّذَّةِ والألم ويَخْلُقُ عند مُتَلَقِّيهِ شُعُورًا بِالْمُتْعَةِ\* أو الرُّعْبِ على المُستويَّين الجسديِّ والانفعاليِّ، ويَرْبِطُهُ نيتشه بالفنِّ الرومانسيِّ وبنِيار الباروك\* في الفنِّ. وقد اعتَبَرُ نيتشه الدراما الفاعِزِيَّة (نسبة إلى المُوسِيقِيِّ الألمانيِّ ريتشارد فاغنر R. Wagner ١٨١٣-١٨٨٣) النُّمُودَجَ الأَكْمَلَ لائْتِقاءِ الأبولونيِّ والديونيزيِّ في عمل واحد (انظر مسرح شامل).

كذلك يَطْرَحُ نيتشه فِكْرَةَ أَنَّ التراجيديا\* اليونانية التي تَتَّسِمُ عَادَةً بِالْإِتْرَانِ والاعتدال ليست نِتَاجًا خالصًا من العَقْلِ والتَّعَقُّلِ، وإنَّما هي مَزِيجٌ من مَبْدَئَيْنِ مُتَنَاقِضَيْنِ وَمُتَعَاوِلَيْنِ جَدَلِيًّا لا يُمَكِّنُ أَنْ يُوْجَدَ أَحَدُهُمَا دُونَ الْآخَرِ، بَلْ يَتَكَامَلَانِ مَعًا فِيضُنِ الْعَمَلِ الْفَنِّيَّ الْوَاحِدَ، وَيَعْنِي بِهِمَا التَّعَقُّلُ الْأَبُولُونِيُّ وَالْفَرْحُ الصَّحْبُ الْديُونيزيِّ الذي يَتَّسِمُ بِالْمُتَفْرِجِ.

وتَحْلِيلُ نيتشه هذا يَسْعَى إلى تَوْضِيحِ قُوَى الْقُوَى العَفْويَّةِ الغريزيَّةِ ودورِ المُحَاكَمَةِ العَقْلَانِيَّةِ فِي تَرْكِيبَةِ الْعَمَلِ الْفَنِّيِّ عَلَى عَتَبَارِ أَنَّ الْإِبْدَاعَ يَتَوَلَّدُ وَيَتَطَوَّرُ من خِلَالِ الْعَلَاقَةِ بَيْنَ هَلْدَيْنِ

الاتجاهين.

## ■ الاحْتِفَالُ

Ceremony

Cérémonie

كَلِمَةُ احتِفَالٍ Cérémonie مأخوذة من اللاتينية caeremonia التي تعني الصُّفَة المُقَدَّسَة. والاحتِفَالُ هو فِعْلٌ على دَرَجَة من الوَقَارِ والجِدِّيَّةِ يَرمِي إلى تَكْرِيسِ عِبَادَةِ دِينِيَّةٍ كَالْقُدَّاسِ، أو مُنَاسَبَاتِ اجْتِمَاعِيَّةٍ كَأعيَادِ المِيلَادِ والزَّوَاجِ، أو سِيَاسِيَّةٍ كَالاجْتِمَاعَاتِ الانتخابِيَّةِ، أو وَطَنِيَّةٍ كَالأعيَادِ القُومِيَّةِ، أو رِيَاضِيَّةٍ كَالأَلْعَابِ الأولمِپِيَّةِ وعُرُوضِ تَشْجِيعِ الْفِرَقِ الرِيَاضِيَّةِ إلخ.

والاحتِفَالُ بأنواعه يَسْتَعِدِّي المُشَارَكَةَ وبالتالي الاجْتِمَاعَ بِالْآخَرِينَ، وله بَرْنَامِجٌ وَقَوَاعِدٌ تُوضَعُ سَلَفًا وتُحَدَّدُ مَسَارَهُ وتُشَكِّلُ رَوَاقِزَ\* مُعَيَّنَةً تُؤَثِّرُ مَعْرِفَتِهَا فِي دَرَجَة مُتَابَعَةِ المُشَارِكِ فِي الاحتِفَالِ. وَمُجمُوعَةُ القَوَاعِدِ التي تُحَدَّدُ بَرْنَامِجِ الاحتِفَالِ وتُشَمَّلُ مَسَارَهُ هي ما يُسَمَّى الطَائِعِ الاحتِفَالِيَّ Le Cérémonial.

## المُشَارِكَةُ بِالاحتِفَالِ والمُتَفَرِّجُ:

إِنَّ عِلَاقَةَ المُشَارِكَةِ بِمَا يُؤَدِّيهِ هي عِلَاقَةُ تَرْكِيزِ نَفْسِيٍّ ودُخُولِ فِي الاحتِفَالِ بِشَكْلِ كَامِلٍ، وَفِي هَذِهِ الْحَالَةِ يَجِبُ التَّمْيِيزُ بَيْنَ المُشَارِكِ الَّذِي يُؤَدِّي دَوْرًا فِي الاحتِفَالِ، وَبَيْنَ مَنْ يَبْقَى مُتَفَرِّجًا يُرَاقِبُ الاحتِفَالَ من الْخَارِجِ. وَوُجُودُ وَثَلِ هَذَا الْمُتَفَرِّجِ الْغَرِيبِ يَحُولُ الاحتِفَالُ مَهْمَا كَانَتْ دَرَجَة جِدِّيَّتِهِ وَأَهْمِيَّتِهِ إلى فُرْجَةٍ، لِأَنَّهُ يَفْرُضُ بِشَكْلِ تَلَقُّافِيٍّ وَجُودَ خَيْرَيْنِ هُمَا خَيْرُ الْأَدَاءِ وَخَيْرُ الْفُرْجَةِ. وَهَذَا هُوَ الْفَرْقُ بَيْنَ الْمُسْتَعِجِ الْمُتَحَمِّسِ لِلْمُخْطِيبِ وَأَرَائِهِ فِي اجْتِمَاعٍ سِيَاسِيٍّ (مُشَارِكًا) وَبَيْنَ عَائِرِ السَّبِيلِ الَّذِي يَأْتِي بِدِافِعِ الْفُضُولِ، فَهُوَ يَمُرُّ فِي الاحتِفَالِ وَيَبْقَى غَرِيبًا عَنْهُ (مُتَفَرِّجًا).

## الاحتيال والمسرح:

ومع أن الاحتيال لا يُشكّل بالنسبة للمشاركة به حالة مسرحية لغياب هذين العنصرين، فإنّ الاحتيال ببرنامجه ومساره المُحدّدَيْن، يَفتَرض نوعًا من توزيع الأدوار والالتزام بالقواعد، وذلك ما يُعطيه طابعًا خاصًا ويُضفي عليه صِفة المسرحية\* (انظر الطقّس، احتفالي/ طقّسي - مسرح).

## الاحتيال والطقّس:

يتقاطع الاحتفال مع الطقّس\* لأنّ الطقّس هو احتفال قوامه الأساسي التكرار وله صِفة القدسية، والطقّس هو احتفال فيه استعادة لحدّث يتحوّل إلى أسطورة مع مُرور الزمن. وما زال الجدَل قائمًا حول إن كانت الاحتفالات هي التي أفرزَت الطقّوس أو العكس (انظر الطقّس).

## الاحتيال والكرنفال:

الكرنفال\* هو احتفال فيه هائش كبير من الحرّية لأنّه يُعطي فسحة أكبر للهو مع التزامه بأعراف مُحدّدة. وبالتالي فإنّ علاقة «أنا» المُشارك باللبّ في الكرنفال تكون مُختلفة لوجود التُكْر الذي يُعطي هائشًا أكبر من المُحرّية، وهي عكس علاقة «أنا» المُشارك بالاحتفال الجديّ، والتي تفتَرض الدُخول الكامل بالدور والالتزام بالقواعد.

## الاحتيال والحياة اليوميّة:

مع تطوّر الدّراسات الاجتماعية والأبحاث حول مفهومي الاحتفال والطقّس في المُجتمعات البدائيّة والحديثة، صار هناك توجّه واضح للبحث عن الحدود التي تفصل بين ما هو مسرحي وما هو اجتماعي. فقد ميّز عالم

الاجتماع الفرنسي جان دوفينيو J. Duvignaud بين الاحتفال الدرامي والاحتفال الاجتماعي، وبين صعوبة تحديد الهامش بينهما. وقد اعتمد في ذلك على دراسات الباحث الفرنسي جورج غورفيتش G. Gurvitch حول هذا الموضوع.

دّهب الباحث الأمريكي إروين كوفمان E. Coffman بعيدًا في هذا المجال فَرَفَض الحدود المعروفة للتمييز بين ما هو مسرحي وغير مسرحي، وقال بأنّ كلّ مظاهر النشاط الإنساني اليومية - وحتى تلك ذات الطابع الفرديّ البحت - هي مظاهر استعراضية لأنّ الحياة الاجتماعية مُبرمجة بناء على قواعد تُصرّف تُشكّل رَوازم لها طابع لُقيّ ludique، وبالتالي فإنّ كلّ نشاط اجتماعي فيه جزء من الاحتفالية، وبالتالي من المسرحة (انظر الأنثروبولوجيا والمسرح وسوسيولوجيا المسرح).

انظر: الطقّس، الكرنفال، احتفالي/ طقّسي (مسرح -).

■ احتفالي/ طقّسي (مسرح -) Ritual theatre  
Théâtre rituel

المسرح الاحتفالي / الطقّسي هي تسمية لمسرح يُحاول أن يُعطي لنفسه وظيفة قريبة من الطقّس أو الاحتفال في المُجتمع من خلال استعارة شكلهما وتلبية علاقة المُشارك بهما. لكنّ ذلك لا ينفي وجود حدود واضحة بين هذا المسرح وبين الطقّس\* والاحتفال\*.

لقد بات من المعروف اليوم أن الطقّوس والاحتفالات تُشكّل أصول المسرح. وقد شكّل كتاب «ولادة التراجيديا» (١٨٧٢) الذي نشره الفيلسوف الألمانيّ فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) محطة هامة في بلورة هذه النظرة، إذ اعتبر أنّ أداء الجوقة اليونانية من

١- انخلاق الزمن\* والفضاء\* على الفعل الدرامي\* بشكل يكون فيه الفضل مع الحياة اليومية كبيراً.

٢- استخدام الأعراف\* والروامز\* بكثافة بحيث تغطي على عناصر العرض الأخرى.

٣- استعارة شكل المسرح القديم إما من خلال جمع عدة مسرحيات لكتاب في عرض واحد على شكل ثلاثية\* أو رباعية\* مسرحية، أو من خلال تقديم عروض طويلة زمنياً كما في الماضي، أو من خلال استخدام أمكنة مسرحية جديدة توحى بالطابع القلبي مثل الكنائس والأديرة والمقصور. في هذه الحالات، يبقى جوهر الطقس غائباً لأن ما يُستعار منه هو الشكل فقط من أجل إدهاش المتفرج.

- الففة الثانية تشمل العروض التي تقوم على مبدأ القديم، وتستعير من الطقوس ومن الأشكال المسرحية القديمة، ومن المآكب الدينية شكلها ومضمونها وجوهر العلاقة التي تخلقها لدى المشاهدين، وهي حالة من الاستغراق قد تصل إلى حد النشوة أو الوجد *Transe* أي أنّ الممثل فيها يكون وسيطاً بين عالم ملموس وعالم غيبي.

يُعتبر الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) من أهم من دَعَوْا إلى العودة إلى الطقوس وإلى خلق المسرح الاحتفاليّ الطقسيّ عبر أسلوب عمل متكامل. وقد بلور هذه الفكرة من بعده وحققها فعلياً البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٢٣-)، وخاصة في المرحلة الثانية من مساره المسرحي عندما كثف عمله على الممثل فطالبه باكتشاف داخله وذاته للانتقال مما هو معروف إلى ما هو مجهول من خلال ما أسماه الطقوس الروحانيّ ذو

تشيد وظواف ورفض قد سبق ظهور المسرح، وهو منبع الطابع القدسي للتراجيديا\*.

شهد المسرح الغربيّ عبر تاريخه محاولات كثيرة للعودة إلى هذه الأصول. وقد صارت هذه المحاولات في القرن العشرين توجّهاً واضحاً المعالم عندما ارتبطت بالرغبة في البحث عن صيغ جديدة لتفسير الظاهرة المسرحية، وبالعنين إلى الأشكال القديمة التي رافقت ولادة المسرح، وبمحاولة الاستفادة من طقوس واحتفالات لا زالت تمارس بشكلها البدائيّ في حضارات أخرى مثل طقوس الشامانية (الشامان رجل دين وسيط يحقق من خلال جسده التواصل بين الإنسان والقرى الخارقة)، وطقوس القدود *Vaudou* والزار لاستحضار أو طرد الأرواح، وحلقات التعزية والمولودية، والاحتفالات الفرعونية القديمة التي تسمى الدراما الإثنية *Ethnodrame*. كما ظهرت محاولات للاستيعاء من أشكال المسرح الشرقيّ التقليديّ الذي ظلّ محافظاً على طبيعته الاحتفالية مثل التوتس\* والكابوكي\* في اليابان، ومن الرقص الطقوسيّ في الهند المسمّى كاتاكالي\*.

من ناحية أخرى توافقت هذه العودة إلى الأصول بظهور دراسات في مجال الأنثروبولوجيا\* والسوسولوجيا\* اهتمت بالاحتفال كظاهرة، نذكر منها دراسات كلود ليفي شتراوس C.L. Strauss وغيره.

أخذ المسرح الاحتفاليّ صيغاً متعدّدة يمكن أن نصنّفها إلى فئتين أساسيتين:

- الففة الأولى تستعير من الطقوس شكله فتضع المسرح في قالب احتفاليّ تغطي عليه المسرح\* وتستخدم أسلوباً إخراجياً يحوّل النصوص التقليدية إلى عروض طقوسية من خلال:

الكريم برشيد (١٩٤٣-) وجماعة الاحتفاليين بين عامي ١٩٧٦ و ١٩٧٩، وفيها يربط برشيد بين الاحتفال والحفلة أو العيد، على أساس أن الناس في العيد *La Fête* يخرقون مأل الحياة العادية، وأن الحفلة هي لحظة فيها زُحم خاص لأنها تفترض نوعاً من التمرد على الحدود القمعية للحياة اليومية. تدعو هذه البيانات إلى جعل المسرح عيداً من الأعياد المتكررة والمتمتدة ليكتسب الاعتراف الشعبي، ويصبح ظاهرة شعبية لها حرمتها وقسميتها وطغوسها ومكانتها في الوجدان الشعبي وفي عادات الناس وأخلاقهم. يستند هذا المسرح الاحتفالي على نصوص تستعيد حداثاً معيناً من الماضي وتقدمه في أمكنة ترتبط بهذا الحدث، وتحقق الدمج ما بين اليومي الشعاش وبين الطابع الاحتفالي *Le Cerémonial*، وهذا ما تدل عليه عناوين المسرحيات الاحتفالية التي هي أسماء شخصيات لها علاقة بالذاكرة الجماعية مثل سيدي عبد الرحمن بن مجذوب وبديع الزمان الهذاني. والمسرح الاحتفالي صيغة ترفض شكل الملبة الإيطالية\* وما يستدعيه من علاقات تلقى، فهو يحاول إدهاش المتفرج والتعامل مع خصوصيته كمفرج عربي، كما يرمي إلى ربط المسرح بالوجدان الشعبي من خلال تبني هيكلية الاحتفال اليومي واستعادة أشكال\* مسرحية أو شبه مسرحية قديمة ومثل صيغة السامر\* في مصر، وأغلب التقاليد الاحتفالية التي كانت موجودة منذ القرن الثامن عشر في مدينة مراكش المغربية مثل عرض البساط بشخصياته التملطية، والحفلة *Halqa* بما تحتويه من منوعات، وعروض سلطان الطلبة\* الكركفالية. أهم من استثمر ودوج لهذه الصيغ المسرحية الاحتفالية في المغرب الطيب الصديقي (١٩٣٧-) وعبد الكريم برشيد

الطابع الشوفي؟ (انظر مسرح القسوة، المسرح الفقير).

كان للمسبديء التي وضعها آرتو وغروتوفسكي تأثيرها على تجارب لاجقة لها منظورها الخاص، لكن أغلب هذه التجارب ارتكزت على شكل الطقس أكثر من مضمونه. من هذه التجارب فرقة الليخن *Living Theatre* وفرقة لاماما *La Mama* النيويوركية في أمريكا وغيرها من الفرق التي اتّدت على طابع المشاركة في العروض المسرحية، وفرقة مسرح الشمس *Théâtre du soleil* الفرنسية التي استعادت أو استخدمت بعض الصيغ الطقوسية في خلق مسرح مختلف.

يعد البولوني تادوز كانتور *T. Kantor* (١٩١٥-١٩٩٠) أيضاً من المخرجين الذين قدّموا مسرحاً طقسياً ولكن بطريقة مختلفة. فهو لم يركز على الأسطورة أو على نص بدائي، ولم يتبع أسلوب عقل يطبق على الممثل، وإنما حول الأمور الحياتية اليومية الصغيرة إلى طقوس جعلها تصب في النهاية في فكرة الموت. ويمكن أن نعتبر مسرح كانتور نموذجاً للمسرح الذي يستعير من الطقس شكله لكنه يختلف عنه بالجواهر.

#### الإخفالية في المسرح العربي:

ظهر مفهوم الإخفالية في المسرح العربي في مرحلة الستينات ضمن محاولة ربط المسرح بما هو أصيل من تقاليد المنطقة وتحديد وظيفته في المجتمع، وضمن الرغبة في خلق شكل مسرح تحريري\*. وقد أطلق عليه دعائه اسم المسرح الاحتفالي. وقد ظهر هذا التوجه بالأساس في المغرب ثم في تونس وأعلن عن نفسه وأهدافه من خلال مجموعة بيانات كتبها المغربي عبد

التشكيل الحركي إلى جانب كلمات أخرى تدل على الإخراج بمعناه الأشمل.

هناك كلمة أخرى في اللغة الفرنسية كانت سائدة قبل أن يشيع استخدام مصطلح الإخراج هي الإدارة الفنية *Régie*، وما زالت تستعمل حتى اليوم لوصف العملية المتعلقة بالجانب الفني والإداري وإيقاظ الممثلين، وفي اللغة الألمانية ما زال المخرج يُسمى *Regisseur*.

يشمل الإخراج بمعناه المعاصر العمليات التالية:

- إدارة الممثل وتحديد طابع الأداء.
- تقديم قراءة محدّدة للنص والتعبير عن المعاني الكامنة فيه من خلال أدوات يتبناها العرض، وتحديد أسلوب العرض.
- توضيح الحدث الدرامي أو معطيات النص في فضاء ما، وترتيب عناصره والتنسيق بين مختلف مكونات العرض.
- التنسيق بين مختلف العاملين في مجال بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة المصنوعة للعرض المسرحي.
- على الرغم من أن المخرج كشخص مسجل له وظيفته المحددة لم يُعرف إلا في أواخر القرن الماضي، إلا أن الاهتمام بإخراج العرض المسرحي وكيفية تقديمه على الحشبة كان موجوداً بشكل أو بآخر في المسرح على مدى تاريخه. يدلّ على ذلك وجود الإرشادات الإخراجية فيمن النصوص، ووجود أعراف مسرحية تحدّد أسلوب العرض في كلّ الحضارات التي عرفتها المسرح:
- في المسرح الشرقي التقليدي (مسرحيات التوت والكابوكي إلخ) حيث توجد أعراف صارمة وثابتة تحدّد شكل العرض، انتضت

وعبد السلام الشرايبي، وفي تونس عز الدين المدني (١٩٣٨-)، وفي العراق قاسم محمد (١٩٣٥-) الذي ربط في عروضه بين المسرح الحديث ومفهوم «الشوق» كصيغة احتجاجية.

لكنّ هذه التجارب في المسرح الاحتفالي ظلّت شكلاً من أشكال التجريب في المسرح، ولم تثبت تقاليد دائمة. انظر: الكفّس، الاحتفال.

## Stage directing

## ■ الإخراج

### Mise en scène

مصطلح مسرحي ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ومصطلح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمة يدلّ على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة إلخ وصياغتها بشكل مشهدي. وهذه العملية يمكن أن تبيّل إلى حدّ تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحويل توقيعه.

في البداية كان الإخراج عملية ثانية لاحقة للنص المسرحي تُعنى بتحويله إلى عرض، لكنها ما لبثت أن أخذت أهمية جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلالية كاملة عن النص.

في اللغة الفرنسية تعني كلمة الميزانسين *Mise en scène* حرفياً «التوضيع على الحشبة»، وقد استُخدم هذا المصطلح لأول مرة في عام ١٨٢٠ حيث كان الإخراج وقتها يعني تنظيم التشكيل الحركي للممثلين، ثم صار مع تطوّر مفهوم الإخراج يدلّ على مجمل العملية الإخراجية. ومع ذلك، ظلّت كلمة ميزانسين الفرنسية مستخلصة في بقية اللغات للدلالة على

الاقبال على العروض الباهرة، ومع كل التحولات التي طرأت على الأنواع المسرحية وقُرِضَتْ اهتماماً أكبر بالعرض المسرحي كمكون أساسي.

كما تَرافق ظهور الإخراج مع افتتاح البلدان الأوروبية على بعضها في مجال المسرح والتعرّف على التّلامح الإقليمية للمسرح في كل بلد من البلدان من خلال جولات الفرق وعلى الأخصّ فرقة الدوق ماينتنغ *Meiningen* التي تأسّست في ألمانيا عام ١٨٦٦ وجات في أوروبا بين ١٨٧٤ و ١٨٩٠ واعتُبرت مُجدّدة في أسلوب العرض، وفي تحقيق رؤية متكاملة له.

من التأثيرات التي ينبغي التوقّف عندها، والتي لعبت دورها في تطوّر الإخراج قبل ظهور المفهوم بحد ذاته ما كتبه وحققه الموسيقي الألماني ريتشارد فاغنر *R. Wagner* (١٨١٣-١٨٨٣) حين أجرى تعديلات هامة على أسلوب العرض من خلال ربط الإضاءة بالشخصيات والمواقف الدرامية (انظر المسرح الشامل).

كذلك كان لظهور السينما دور في بلورة عملية الإخراج. إذ إنّ السينما منذ ولادتها كانت فنّ المُخرج. وقد شكّلت الحافز للمسرح لكي يُحدّد خصوصيته ويُعزّز أصاليه.

يُعتبر المسرحي الفرنسي أندويه أنطوان *A. Antoine* (١٨٥٨-١٩٤٣) الذي أسّس المسرح الحرّ في باريس عام ١٨٨٧ أوّل مُخرج في أوروبا. كما أنّ كتاباته المنشورة في «أحداث حول الإخراج» (١٩٠٣) تُعتبر وثيقة هامة حول بداية التفكير بالإخراج كوظيفة مُستقلة. ارتبطت أفكار أنطوان بالواقعية والطبيعية التي تجلّت في أعماله من خلال الالتزام بالدقّة التاريخية في العرض ورغص اللوحة الخلفية المرسومة بطريقة خداع البصر

الحاجة لعملية الإخراج ولم تظهر إلا مع توسيع الريبورتاج في العصر الحديث.

- في المسرح اليوناني القديم، كان تنفيذ العرض يقع على عاتق الكاتب. ولذلك كانت النصوص تُكتب بناء على شكل المكان والإمكانات التقنية المتوفرة عندئذ، وقد تحدّث أرسطو *Aristote* (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في كتابه «فنّ الشعر» عن ترتيب المناظر والحوال كجزء من العملية المسرحية.

- يُبيّن تاريخ العرض المسرحي في القرون الوسطى في الغرب أنّ الاهتمام بتنظيم مسار العرض كان كبيراً. وكان يقع على عاتق شخص يُكلّف بذلك هو مُدير اللعبة *Meneur de jeu*، ثم صار يقوم بهذه المهمة الكاتب نفسه أو المُمثل الأوّل أو مُدير الفرقة المسرحية أو المعمارّي والرّسام المسؤول عن الديكور. في تطوّر لاحق، صار شكل العرض يُعبّر في نصّ مكتوب يُقل السيناريو في الكوميديا ديبلارته، أو نُشرة التعليمات *Cahier de régie* التي تحتوي على معلومات تقنية تفصيلية. وأوّل نُشرة من هذا النوع هي التي كتبها المسرحي ألبرتان *Albertin* في القرن التاسع عشر لمسرحية ألكسندر دumas (١٨٠٢-١٨٧٠) «هنري الثالث وبلاطه».

### ظهور الإخراج وتكوّره:

تَرافق ظهور الإخراج في نهاية القرن التاسع عشر مع تطوّر المسرح وتقنياته واستخدام الإضاءة الكهربائية في عام ١٨٨٠، وأجهزة الصّوت المُتطوّرة لإحداث المؤثرات السمعية، ومع زيادة عدد الصّالات، والتّعبير الذي حصل في تركيبة الجمهور وتّزوّجه وقوّته من حيث



ومناقض للواقعية يقوم على إعلان الأدوات المسرحية بدلاً من إخفائها كما دُرِجَت العادة في المسرح الواقعي. تطوّر هذا التوجّه في روسيا على الأخص، وفي ألمانيا وفرنسا. ويُعتبر عَرَض المُخرج الفرنسي أورليان لونييه هو A. Lugné-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) لمسرحية ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧) «أوبو ملكا» أوّل عَرَض مسرحي يُعلن المسرحية، وهو المفهوم الذي أطلقه في روسيا بشكل نظريّ المخرج نيقولايف أفرينوف N. Evreinov (١٨٧٩-١٩٥٣).

في ألمانيا تبلّور هذا التوجّه ضمن تيار الرمزية وتطوّر مع التعبيرية التي تجلّت معالمها في تأثيرات الفنون التشكيلية على العَرَض المسرحي، وفي التخفيف من أهمية النص وطرح تساؤلات جديدة حول الفضاء المسرحي والديكور. تدخل ضمن هذا الإطار أعمال المخرج السويسري أدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨) والإنجليزي غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦)، والنسائي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) وغيرهم يَمَن دَعَا إلى التخلّي عن مبدأ التصوير الإيقوني للواقع كهدف رئيسي للمسرح، وإلى طرح المسرح كفن له مرجعيته الخاصة. يُعتبر المخرج الروسي فسيفولد ميخوخول V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) ويعده ألكسندر تايوف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) مُجدّدين على صعيد الإخراج. فقد أقد هذان المُخرجان على الأسلوب والأشلية، وأبرزوا الأعراف التي تُعلن المسرح كركّة فُعل على الواقعية التي يُمثلها ستانيسلافسكي. كما أنهما اعتبرا أنّ العَرَض ليس مُجرّد ترجمة للنص على المشّبة، وإنّما عملية مُستقلة تُعطي لكلّ عمل أسلوبه

*Trompe l'œil*، واستخدام أغراض حقيقية مأخوذة من الواقع اليومي على المشّبة لتحقيق أكبر قدر من الإيهام. كما أنّ أنطوان لم يعتبر الممثل مُجرّد أداة لإلقاء النصّ فقد اهتم بحركة جسده وبحضوره على المشّبة.

انتشرت أفكار أنطوان بشكل سريع في كلّ أوروبا. وكان لها تأثيرها الملموس وعلى الأخص في السّنات الثلاثين الأخيرة من القرن التاسع عشر. ففي ألمانيا ظهر تأثيره في أعمال الناقد المسرحي أوتو براهم Otto Brahm (١٨٥٦-١٩١٢) الذي أدار فرقة المسرح الحرّ الألمانية Freie Bühne. كما أنّ المسرحيين الروسيين كونسانتينين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) ونيكروفيتش دانتشينكو N. Dantchenko (١٨٥٨-١٩٤٣) اللّذين أسّسا في موسكو عام ١٨٩٨ «مسرح الفنّ»، عملاً يتّسّج توجّه أنطوان، لكتهما أضافا إلى وظيفة المخرج كمُظلم للعَرَض مهنة إدارة الممثل. في إنجلترا تبع المسرحي الإنجليزي غرانفيل باركر G. Barker (١٨٧٧-١٩٤٦) شطى أنطوان في إدارة مسرح البلاط الملكي في لندن، في حين لم تتأثر إيطاليا بسرعة بهذا التوجّه ممّا يُبرّر تأخّر ظهور الإخراج فيها. وعلى الرغم من تفاوت تاريخ ظهور الإخراج بين بلد وآخر إلّا أنّه كعملية إبداعية ثبت توقيعه في العملية المسرحية ولوّب دوراً في تطوّر المسرح وتوسيع الريفوتوار.

ارتبط فنّ الإخراج منذ ولادته بالحدّانة وبالبحث عن صيغ جديدة وجماليات مُتنوعة وبالتجريب. ورغم أنّ الفكرة السائدة هي أنّ الإخراج في بداياته ارتبط بالواقعية والطبيعية، إلّا أنّ ذلك كان مرحلة آتية. فمع بداية هذا القرن، ظهر توجّه مسرحي آخر مُوازٍ تماماً

الكتاب\* الجديدة للعمل أو القراءة الخاصة لمعناه، ناهيك عن قيام بعض المخرجين بكتابة المسرحيات التي يُقدّمونها على الحَشَبَة.

كان لظهور تجارب الإبداع الجماعي\* في السّينات من هذا القرن دور هام في توزيع مسؤولية الإخراج على كافة أعضاء الفرقة. لكن ذلك لم يؤدِّ فعلياً إلى الحدّ من سيطرة المخرج الذي ظلَّ يحول مسؤولية تنظيم العمل.

### الإخراج وإعداد المُمثِّل:

مع تطوُّر الإخراج ظهر منظور جديد إلى المُمثِّل وأدائه، وتُعتبر ستانيسلافسكي أوّل مخرج اهتمَّ بإعداد المُمثِّل\* واعتبره عملية بحث متكاملة حول الدُّور، وليس مُجرد تدريب على الإلقاء\*، وهذا ما يبدو واضحاً في كتاباته النظرية.

بعد ستانيسلافسكي، ظهرت تجارب في نفس هذا المنحى، وتوّج شكل الاهتمام بإعداد المُمثِّل. ونذكر في هذا السياق المُختبر\* الذي أنشأه البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-)، وجعل فيه من إعداد المُمثِّل تجربة حياتية متكاملة، وأسلوب الألمانية برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في إشراك المُمثِّل في القراءة الدراماتوجية\* للنص المسرحي، وغيرها من التجارب.

### الإخراج والمكان المسرحي:

كان للإخراج دوره الهام في تغيير النظرة إلى المكان المسرحي. فقد أعاد المخرجون الأوائل النظر في الغلبة الإيطالية\* كصيغة مكانية وحيدة، وحاولوا تفسير الأعمال المسرحية من خلال تقديمها في أمكنة ليست مُعدّة أصلاً للعروض المسرحية وبثّل الملاعب وحلبات السيرك. من

الخاصّ وروامزه الخاصة، وأنّ المخرج هو الذي يُحدّد معنى العرّض وأدواته وأسلوب العمل.

فيسمّن هذه التعددية في التوجّهات الإخراجية، كان هناك خطّ مُحدّد يمثّله المخرج الفرنسي جاك كوبيو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) ومن تبعه من المخرجين أمثال لوي جوفيه L. Jouvet (١٨٨٧-١٩٥١) وجان فيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١). فقد اعتبر هؤلاء أنّ

الإخراج عملية تهيّئ إلى إبراز جمالية النصّ المسرحي بشكلها الصافي ووسيلة لثبات جوهريه، وفي هذا تحديد لدور المخرج مُقابل مُؤلّف النصّ في العملية المسرحية. ما زال هذا الخطّ موجوداً في المسرح المعاصر. وقد طلّج أعمال الكثير من المخرجين البارزين أمثال الإيطالي جورجيو شتريلر G. Strehler (١٩٢١-) والفرنسي أنطوان فيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٢).

في الاتجاه المعاكس، يُعتبر الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) أوّل من قام بتنفّص النصّ نهائياً، وإعطاء الأهمية للمُمثِّل في تحقيق العرّض المسرحي. كان لآرتو تأثيره على حركات مسرحية لاحقة سارت في نفس المنحى منها أعمال فرقة الليفنج Living Theater الأمريكية وكلّ الفرق التي أكدت على غياب دور المخرج وغياب النصّ.

أحياناً من النصف الثاني من القرن العشرين صار الإخراج حقيقة واقعة، وتوّعت أبعاده بتنوّع التجارب التي شكّلت مدارس إخراجية. كما صار المخرج سيّد المُنصّة والمسؤول عن المُنّى الذي يحمله العرّض. من نتائج ذلك أنّ اسم المخرج صار يطغى أحياناً على اسم المُؤلّف، وأنّ عمل المخرج اعتبر نوعاً من

يُعطى للمُخرج دورًا مركزيًا في العملية المسرحية لأن نظامه المسرحي يقوم على دعامتين رئيسيتين: بناء الحكاية\*، وهو عمل الدراماتورج، وبناء الشخصية\*، وهو عمل الممثل. وفي هذه الحالة تغطي الدراماتورية على الكتابة والإخراج، ويقتصر دور المُخرج على إعادة كتابة الحكاية في العرض المسرحي، لذلك نجد أن جوارته «شراب النحاس» قد حذت من دور المُخرج.

#### الإخراج في المسرح العربي:

كلمة الإخراج بالعربية مشتقة من الفعل خَرَجَ الذي يحتوي على معنى الاستيلاء من الداخل بالإضافة إلى معنى التدريب، إذ يقال خَرَجَ في الأدب، أي دَرَبَ وعَلَّمَ. كما يحتوي على معنى إعطاء صيغة ما، إذ يقال خَرَجَ العمل، أي جعله ضروريًا والوأنما يخالف بعضها بعضًا.

في بدايات المسرح العربي كما في الغرب، لم تُعرف وظيفة المُخرج لكن عملية الإخراج كانت موجودة. وكانت تَيمَم بكافة تفاصيلها دون أن تُسمى إخراجًا بشكل صريح. ذلك أن عمل رجال المسرح من الرّواد لم يكن يقتصر على كتابة النص، وإنما إعداده بحيث يتلاءم مع طبيعة الجمهور، مع الاهتمام بكافة تفاصيل العرض. وواقع الأمر أنه لم تكن هناك حاجة فعلية للإخراج بشكله الحديث في بدايات المسرح العربي لأن الإلقاء كان العنصر الأساسي في التمثيل على الحصة.

ظهرت كلمة إخراج بمعناها المسرحي لأول مرة في نص لمحمد تيمور في صحيفة المنبر بمصر عام ١٩١٨ إذ قال: «لم يُقَصِّر الشيخ /سلامة الحجازي/ في إخراج هذه الروايات على الشكل الذي يتطلبه الفن/... ولم يمتنه

جهة أخرى، خَصَّص الفضاء المسرحي نفسه لتعديلات جدرية: فقد اعتُود مبدأ أن كل عرض يستدعي إطاره الخاص وأدواته الخاصة مما أدى إلى تماثل جديد مع عناصر الديكور والأكسوار\* والقرص\* المسرحي.

#### الإخراج والكتابة:

كان لتطور الإخراج دوره في تغيير النظرة إلى النص المسرحي وكيفية تقديمه بمغزل عن الأعراف السائدة والترتطة بالأنواع المسرحية. وقد ساهم ذلك في توسيع اليرتوار المسرحي من خلال إعادة تقديم الكلاسيكيات بمنظور جديد، أو من خلال إعداد\* النصوص غير المسرحية لتقدم على الحصة.

بالمقابل بدأت الكتابة المسرحية تأخذ بعين الاعتبار العملية الإخراجية، وهذا ما يتجلى من التحيز الذي صارت تأخذه الإرشادات الإخراجية التي يكتبها المؤلف وكأنها نص يُعادِل بأهميته النص الجوّاري، كما هو الحال في مسرحيات الإيرلندي صموئيل بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩) J. Genet والفرنسي جان جينيه (١٩١٠-١٩٨٦).

#### الإخراج والدراماتورية:

من ناحية أخرى لا بُد من الإشارة إلى التداخل الذي تتحقّق بين القراءة الدراماتورية والإخراج، بل وبين وظيفتي الدراماتورج\* والمُخرج، وعلى الأخص في ألمانيا حيث عُرف الدراماتورج قبل أن يُعرف المُخرج. وفي هذا المجال يُمكن أن نعتبر القراءة الدراماتورية التي كان يُجريها بريشت على النص المسرحي ويُنشئها فيما أطلق عليه اسم نموذج العرض\* مثالاً على هذا التداخل. والواقع أن بريشت لم

الرسمية الحكومية في مصر، إنشاء أول معهد\* للمسرح في مصر عام ١٩٣١ بمبادرة من زكي طليمات، ثم تأسيس المسارح القومية في كثير من البلدان العربية).

- توجه المسرح العربي نحو الواقعية في اختيار المواضيع وفي أسلوب الأداء المسرحي، وتراجع أهمية الإلقاء لصالح العناصر المشهدية.

- عودة جيل المخرجين بعد الخمسينات من أوروبا وأمريكا وروسيا حيث تأثروا بالتيارات السائدة فيها وبتيار الحداثة، وعلى الأخص ستانيسلافسكي وآرتو وكريغ وبريشت وغيرهم.

من هذا الجيل من المخرجين نذكر في مصر جلال الشرقاوي (١٩٣٤-) وسعد أردش (١٩٢٤-)

وسمير المصغوري (١٩٣٧-) وكرم مطاوع (١٩٣٤-)، وفي سورية شريف خزندار (١٩٤٠-) ورفيق الصبان (١٩٣٣-) وعلي عقلة عرسان (١٩٤١-) وأسعد فصة وغيرهم.

وفي تونس علي بن عياد وحسن الزمرلي ومحمد لحبيب ومحمد أغربي ومنصف السويسي (١٩٤٤-)، وفي الجزائر مصطفى كاتب، وفي العراق حاكمي شبلي ويوسف العاني (١٩٢٧-) وحديد محمد الجواد وسامي عبد الحميد (١٩٢٨-) وقاسم محمد (١٩٣٥-)

وغيرهم. وفي لبنان أنطوان مئتي ومير أبو ديس، وفي المغرب الطيب الصديقي (١٩٣٧-) وأحمد الطيب العلج وغيرهم.

على الرغم من أهمية هؤلاء المخرجين، ظل المسرح العربي لفترة طويلة يحبس النص، ولم يتجاوز الإخراج في صورته العامة قوَر تجسيد النص على الحشبة.

مع تقاوم أزمة النص المسرحي وتراجع الكتابة المسرحية، ومع الرقبة في إيجاد هوية

ذلك من أن يُخرج للناس رواية خالية من الألحان. دَرَج استعمال هذه الكلمة مع الجيل الثاني من المسرحيين الذين درسوا التمثيل في أوروبا أمثال يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠)

ونجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) وجورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) الذي استعمل أيضًا كلمة ميزانين بلفظها الفرنسي. لكن الإخراج كان يعني بالنسبة لهم على الغالب ترتيب دخول

وتحريك الشخصيات، وهو أمر من اختصاص صاحب الفرقة والممثل الرئيسي فيها. كذلك يقال إن الممثل رحمن بيس كان يُشرف على تدريب الممثلين في فرقة إسكندر فرح، وفي هذا صورة عن الاهتمام المبكر بأحد اختصاصات المخرج.

ويقال أيضًا إن المصري عزيز عيد (١٨٨٣-

١٩٤٢) كان أول من استعمل نشرة التعليمات Cahier de régie في تحضير العروض، ولذلك يعتبره اللبناني عصام محفوظ (١٩٣٩-) رائد الإخراج في المسرح العربي. لكن عمل عزيز

عيد كان أقرب إلى عمل المدير الفني Régisseur ومُنظّم العمل على الحشبة، وفي هذا تطوّر هام في أفراد وظيفة مُستقلة لشخص مُحدد يعمل إلى جانب الكاتب والممثلين. ولا بُدّ في

هذا المجال من ذكر تأثير تقاليد عروض الأوبريت\* والمسرح الاستعراضية التي كانت تجلب المُتفرجين في مصر، لأن أعداد هذه العروض استدهى إنشاء ورشات لصنع الديكور والملابس واهتمامًا كبيرًا بتفاصيل تحضير العرض.

أخذ الإخراج في المسرح العربي معناه الحديث كعملية إبداعية بتأثير من العوامل التالية:

- بداية اهتمام المؤسسة الرسمية بتطوير المسرح وإعداد كوادر مُلائمة للعمل فيه (إنشاء الفرقة

انظر: المُخرج، الإعداد.

## Morality

## ■ الأخلاقيات

### Moralité

مَسْرَحِيَّاتٌ تُقَدِّمُ عِبْرَةً ظَهَرَتْ فِي نَهَايَةِ الْقَرْنِ الرَّابِعِ عَشَرَ وَتَطَوَّرَتْ فِي الْقَرْنِ الْخَامِسِ عَشَرَ فِي أَوْرُوبَا.

خِلَافًا لِلْمَسْرَحِيَّاتِ الدِّينِيَّةِ الْآخَرَى لَمْ تَرْتَبِطِ الْأَخْلَاقِيَّاتُ بِمُنَاسِبَاتٍ دِينِيَّةٍ مُّحَدَّدَةٍ، لِذَلِكَ أَخَذَتْ مِنْذُ الْبَدَايَةِ طَائِفًا دُنْيَوِيًّا تَعْلِيمِيًّا يَسْتَنِدُ عَلَى الْمَفَاهِيمِ الْأَخْلَاقِيَّةِ الْمُتَشَمِّلَةِ مِنَ الدِّينِ، وَكَانَ يُقَدِّمُهَا مُثَلَّثِينَ مِنَ الْهُوَاةِ وَالْمُحْتَرِفِينَ.

لَا تَرْمِي الْأَخْلَاقِيَّاتُ فِيْمِنْ هَدَفُهَا التَّعْلِيمِيَّ إِلَى مُحَاكَاةِ وَاقِعٍ مَا وَإِنَّمَا إِلَى إِعْطَاءِ عِبْرَةٍ وَلِذَلِكَ نَجِدُ فِيهَا مَوْضُوعَيْنِ أَسَاسِيَيْنِ هُمَا تَصْوِيرُ مَسَارِ رُوحِ الْإِنْسَانِ نَحْوِ الْخَلَاصِ أَوْ الْهَلَاكِ، وَطَرَحُ صِرَاحٍ بَيْنَ قُوَّتَيْنِ مُتَعَارِضَتَيْنِ تُجَسِّدَانِ عَلَى شَكْلِ شَخْصِيَّاتٍ مَجَازِيَّةٍ *Allégorie* مِثْلَ الْفَضِيلَةِ وَالرَّذِيلَةِ، الْحُبِّ وَالْمَوْتِ الْخِ، وَهَذَا مَا يَجْعَلُ الصَّرَاحَ\* فِيهَا خَارِجِيًّا.

لَيْسَ لِلْأَخْلَاقِيَّاتِ بَنِيَّةٌ ثَابِتَةٌ إِذْ يُمَكِّنُ أَنْ تَكُونَ طَوِيلَةً أَوْ قَصِيرَةً، كَمَا يُمَكِّنُ أَنْ تَحْتَوِيَ عَلَى جَوْقَةٍ\*.

تُشَكِّلُ الْأَخْلَاقِيَّاتُ مَرَحَلَةً هَامَّةً فِي تَطَوُّرِ الْمَسْرَحِ الْغَرْبِيِّ مِنْ مَسْرَحٍ دِينِيٍّ إِلَى دُنْيَوِيٍّ، خَاصَّةً وَأَنَّهُمَا صَارَتِ فِي الْقَرْنِ الْخَامِسِ عَشَرَ تَطْرَحُ مَوَاضِعَ لَهَا بَعْدَ سِيَاسِيٍّ.

فِي انْجِلْتَرَا، تَطَوَّلَتِ الْأَخْلَاقِيَّاتُ فِي الْقَرْنِ السَّادِسِ عَشَرَ إِلَى قَوَاصِلِ\* ذَاتِ طَائِعٍ تَعْلِيمِيٍّ لَا تَخْلُو مِنَ الْفِكَاهَةِ وَتُسَمَّى فَوَاصِلَ أَخْلَاقِيَّةٍ *Morali Interlud* وَكَانَتْ مَرَحَلَةً فِي تَطَوُّرِ الشَّخْصِيَّاتِ مِنَ التَّجْرِيدِ الْمُبَسِّطِ إِلَى شَخْصِيَّاتٍ ذَاتِ طَائِعٍ فَرْدِيٍّ.

خَاصَّةً بِالْمَسْرَحِ الْعَرَبِيِّ وَحَلَّ مَشَاكِلَهُ، ظَهَرَتْ مُحَاوَلَاتٌ قَامَ بِهَا مُخْرِجُونَ أَرَادُوا تَجْدِيدَ الْمَسْرَحِ مِنْ خِلَالِ الْعُودَةِ إِلَى الثَّرَاثِ الشَّعْبِيِّ لِيَسْتَلْهِمُوا مِنْهُ مَوْضُوعَ الْمَسْرَحِيَّةِ أَوْ إِطَارَهَا الْإِخْرَاجِيَّ، وَهَذَا مَا نَجِدُهُ فِي تَجْرِبَةِ الْمَغْرِبِيِّ الطَّيِّبِ الصَّدِيقِيِّ فِي إِعْدَادِ عَرْضٍ عَنْ تَقَامَاتٍ بِدَيْعِ الزَّمَانِ الْهَمْذَانِيِّ. كَذَلِكَ ظَهَرَتْ مُحَاوَلَاتٌ قَامَ بِهَا مُخْرِجُونَ لِتَأْسِيسِ مُحْتَرَفَاتٍ يُقَدِّمُ فِيهَا مَسْرَحًا لَهُ صَبِغَةٌ فَنِيَّةٌ نَذَكُرُ مِنْهَا فِي لِبْنَانِ مُحْتَرَفِ مِنْبَرِ أَبُو دَيْسٍ، وَمُحْتَرَفِ بَيْرُوتِ لِلْمَسْرَحِ الَّذِي ضَمَّ نُخْبَةً مِنَ الْمَسْرَحِيِّينَ. كَمَا ظَهَرَتْ مُحَاوَلَاتٌ لِنْتَظِلِي الْعَمَلِيَّةَ الْإِخْرَاجِيَّةَ بِمَعْنَاهَا التَّقْلِيدِيَّةَ مِنْ خِلَالِ تَشْكِيلِ فِرْقٍ مَسْرَحِيَّةٍ ذَاتِ طَائِعٍ تَجْرِبِيٍّ تَبْنِيَّ مَبْدَأَ الْإِبْدَاعِ الْجَمَاعِيِّ مِنْهَا فِرْقَةُ الْحِكْوَاتِي الْبَلْبَانِيَّةِ بِإِيدَارَةِ رُوحِيَّةِ عَسَافٍ (١٩٤١-)، وَفِرْقَةُ الْحِكْوَاتِي الْفِلَسْطِينِيَّةِ بِإِيدَارَةِ فَرَنْسَا أَبُو سَالِمٍ فِي الْقُدْسِ، وَفِرْقَةُ الْمَسْرَحِ الْجَدِيدِ بِإِيدَارَةِ مُحَمَّدِ إِدْرِيسٍ (١٩٤٤-) فِي تُونِسَ، وَفِرْقَةُ مَسْرَحِ الْبَحْرِ فِي الْجَزَائِرِ.

فِي يَوْمِنَا هَذَا ظَهَرَتْ تَجَارِبُ لِمُخْرِجِينَ قَامُوا بِصِيَاغَةِ نُصُوصِهِمُ الْخَاصَّةِ، أَوْ بِإِعْدَادِ دِرَامَاتُورْجِيٍّ لِنُصُوصٍ مَعْرُوفَةٍ فَأَخَذُوا الدُّورَ الْأَوَّلَ فِي الْعَمَلِيَّةِ الْمَسْرَحِيَّةِ كَكُتَّابٍ وَمُخْرِجِينَ فِي نَفْسِ الْوَقْتِ. مِنْ هَذِهِ التَّجَارِبِ نَذَكُرُ عَمَلِ التُّونِسِيِّ مُحَمَّدِ إِدْرِيسِ الَّذِي أَحَدَ مَسْرَحِيَّةٍ «يَمِيشُو شَكْسِير» عَنْ رُومِيٍّ وَجُولِيَّتِ، وَالتُّونِسِيِّ فَاذِلِ الْجَمَاعِيَّيْنِ (١٩٤٥-) الَّذِي كَتَبَ وَأَخْرَجَ مَسْرَحِيَّاتٍ «كُومِيدِيَا» وَ«فَامِيلِيَا» وَ«عُشَاقُ الْمَقْهَى الْمَهْجُورِ»، وَالْجِرَاقِيَّ جُودَادَ الْأَمْسَدِيِّ (١٩٤٩-) الَّذِي كَتَبَ وَأَخْرَجَ «خُيُوطَ مِنْ قِضَّةٍ» وَ«رَقْصَةَ الْعَلَمِ»، وَاللِّبْنَانِيَّ زِيَادَ الرَّجْبَانِيَّ (١٩٥٦-) الَّذِي كَتَبَ وَأَخْرَجَ «نَزْلَ الشُّرُورِ» وَ«فِيلِمَ أَمْرِيكِي طَوِيلٍ» «فُولُولَا فَسْحَةُ الْأَمَلِ»، وَغَيْرَهَا.

المعنى الآخر الذي يدلُّ على نوع مُحدّد من العروض الأدائية\*.

وأداء المُمثِّل يتمّ دائماً ضمن جزء من الفضاء\* المسرحي هو حيزُ اللّعب *Aire de jeu* الذي يتحدّد بأداء المُمثِّل وحركته أينما كان، سواء على خشبة أو ضمن الصالة.

بالإضافة إلى المُتمّة\* التي يخلّفها أداء المُمثِّل لدى الجمهور وللمُثِّل نفسه، فإنّ للأداء وظيفة أخرى في عملية التّواصل\*. فالمُثِّل هو الوسيط الأول بين العرض والمُتفرِّج\*. وهو أحد قنوات توصيل رسالة العرض لأنّ أدائه يربط العالم الخياليّ على المسرح بمرجه في الواقع. لكنّ المُثِّل ليس مُجرّد وعاء يحمل هذه المرجعية لأنّه يُعبّر عن نفسه ويتوجّه لغيره ويُضيف من ذاته ما يُعطي أدائه قرادة ما بشكل أو بآخر.

لا يُمكن النّظر إلى أداء المُثِّل من خلال الإنجاز الذي يقوم به على الخشبة، أي التمثيل وحسب، وإنّما يجب الأخذ بعين الاعتبار ما يسبق ذلك من عمليّات تحضيرية تجعل من الأداء عمليّة مُركّبة وثلّ: إعداد الدّور بما يفترضه من تحديد لملّاقة المُثِّل بالشخصيّة\*، وبالمكوّنات التي ترسم أبعاد هذه الشخصيّة وثلّ الرّئي\* المسرحي والمكياج\*، ولملّاقة المُثِّل بالنص وبالمخشيّة وبالمُثّلين الآخرين، وبالمكوّنات العرض، وبالأعراف\* المسرحيّة، وبالمُثّلون الثقافيّة والاجتماعيّة التي تتحكّم بالأداء.

مُكوّنات الأداء:

- الصّوت: (انظر الإلقاء).
- الجسد: ويشمل الأداء بالجسد الحركة والتعبير بالوجه وحضور المُثِّل على الخشبة واستثمار الفضاء بالجسد أو حتّى بالصّوت.

من التّخصص الهامّة التي بيّنت من هذا النوع نصّ مسرحيّة «كُلّ رَجُل» *Everyman* التي أعاد كتابتها النمساوي هوفمانستال *H. Hofmannsthal* (١٨٧٤-١٩٢٩) وحافظ على اسمها.

انظر: مسرح ديني، فواصل.

## ■ أداء المُثِّل

### Performance

#### *Jeu de l'acteur*

الأداء هو عمل المُثِّل\* على الخشبة ويشمل الحركة\* والإلقاء\* والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يخلقه حضور المُثِّل.

تنوّعت التعابير المُستخدمة لوصف أداء المُثِّل وقد ارتبط ذلك بتطوّر المسرح تاريخيّاً وفي الحضارات المُختلفة، فهناك تسميات تصف الأداء القائم على المُحاكاة\* التصويريّة لشخصيّة خياليّة، وثلّ تجسيد وتخصيص وتمثيل *interprétation*، وهناك تسميات تصف الأداء اللّعبّي الذي يَستند إلى مهارات عديدة أغلبها جسديّة ويهدف إلى تسلية الجمهور ويحوّل معنى اللّعب (انظر اللّعب والمسرح)، وثلّ لعب دوراً، *Jouer, play, spielen*. هناك تعبير آخر شائع في اللغة الإنجليزيّة يدلّ على التمثيل كقول *to act* ولا مرادف له في اللغة الفرنسيّة حيث ظلّ الأداء مُرتبطاً لفترة طويلة بالإلقاء. ولكن تسمية المُثِّل *acteur, actor* تحوّل معنى الفعل *Acte* بينما يتحوّل معنى كلمة مُثِّل العربيّة نحو التخصّص والتخصّص أكثر.

مع تطوّر المسرح الحديث والفنون الأدائية شاعت تسمية أخرى في بعض اللغات الأوروبيّة هي *performance* المأخوذة من الفعل الإنجليزيّ *to perform* وتدلّ في أحد معانيها على أداء المُثِّل أو سُتوى إنجازها (إلى جانب

باربا E. Barba (١٩٢٧-) وغيرهما مجموعة من التدرّيات للوصول إلى هذا الحضور الذي يَسْبِقُ الأداء من خلال دراسة نموذج المُمَثِّل في المسرح الشرقي\* (انظر الأنثروبولوجيا والمسرح).

- في المنظور السيميولوجي تَمَّ الرِّبط بين أداء المُمَثِّل والمنظومات المتعددة الحركية واللونية واللغوية إلخ التي تُشكِّل لغة العرض وتُبنى المعنى فيه، فاعتبرته بذلك مثل بقية المكوّنات المسرحية من أغراض وأزياء مسرحية وديكور\* وإضاءة\*.

#### أنواع الأداء:

اختلفت نوعية الأداء باختلاف الثقافات والمرحلة التاريخية وظروف العرض المسرحي والجماليات السائدة؛ فالتراث المسرحي السائدة في عصر ما ومكان ما هي التي تُحدّد نوعية الأداء وأولوية العناصر التي تتحكّم فيه من إلقاء وحركة:

أ - هناك اختلاف جُلديّ بهذا المجال في طبيعة الأداء بين المسرح الغربي والمسرح التقليدي في الشرق الأقصى. فالأداء في المسرح الشرقي هو أداء مُنحط ومؤسَّب تتحكّم فيه أعراف حركية وصوتية صارمة ومعروفة من الجمهور. والمُمَثِّل في أدائه للشخصية يتوسّل لأن يجسّد كُلّ العالم المحيط بها في غياب الديكور من خلال حركة جسده الإيحائية المؤرّخة التي تُحيل إلى حدّ استحضار كُلّ عناصر العالم المحيط. وينعكس المنعكس كان أداء المُمَثِّل اليوناني القديم مؤسَّباً يُلَقَّب فيه القناع\* والزّي المسرحي دَوْرًا هامًا. بالمقابل فإنّ السمة الغالبة على أداء المُمَثِّل في الغرب

وقد أظهرت الدّراسات الحديثة مثل دراسات المُمَثِّل الإيمائي الفرنسي إتيين دوكرو Decroux (١٨٩٨-٩)، ودراسات الباحث فرانسوا ديلسارت F. Delsartes حول أشكال مسرحية تقوم على التعبير الجسديّ أنّ جسّد المُمَثِّل لا يُنظر إليه على أنّه كتلة تُشكِّل أداة تعبير واحدة، وإنّما يُقسَم إلى عدّة أجزاء حيوية تُشكِّل عدّة مصادر للتعبير (الوجه، اليد، الجذع إلخ)، وأنّ جماليّة التعبير ونوعه يتحدّدان حسب الجزء الذي يتمّ التعبير من خلاله (مسرح الكاتاكاليفي\* الهندي الذي يعتمد على التعبير باليد، والكوميديا ديلارته\* التي تُفعل التعبير بالوجه المُعقّل بالقناع التّصنّفي وتُبرز التعبير بالجسّد إلخ). وقد سمّحت هذه الدّراسات بتحليل طبيعة الأداء وليس بتقييمه فقط كما في السابق، فقد ميّزت بين التعبير بالوجه والإيماء\* الذي يبرز البُعد التّصنّفي في الأداء، وبين التعبير بأجزاء الجسد الذي يُغيّب هذا البُعد (انظر الحركة، اللّوب والمسرح).

حضور المُمَثِّل Présence: يُقصد به وجود المُمَثِّل على خشبة وتأثيره ككيان ماديّ وإنسانيّ يفضّل التّفكّر من طريقة التعبير المُستخدمة. وحضور المُمَثِّل يخلق نوعًا من التواصل الباطن بين المُمَثِّل والمُخرج، بل ويؤدّي أحيانًا إلى نوع من التّمثّل\* بالمُمَثِّل وهذا ما علّقه دوكرو والمُخرج الفرنسي جان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٤) في معرض تحليلهما للإيماء.

تُركّز الاهتمام في المسرح المُعاصير على مفهوم الحضور الذي اعتبر مرحلة أطلق عليها اسم ما قبل التعبير Pré-Expressivité. وقد علّح البيولونتي جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) والإيطالي أوجينيو

هي التشخيص المَبْنِي على المُحاكاة بالصوت والحركة.

ب- هناك تحولات طرأت على الأداء في المسرح الغربي عبر تاريخه وأفرزت نوعيات أداء مختلفة باختلاف الجماليات والأعراف. ونلاحظ فيه اتجاهين واضحين تنابوا في السيطرة على أداء الممثل تبعاً لسيطرة النص أو غيابه. في الحالة الأولى كان الإلقاء هو الأساس وهذا ما نلاحظه في مسرح القرنين السابع عشر والثامن عشر، في حين أن الحركة والأداء الحركي كانا مسيطرين على أشكال المسرح الشعبي. بدءاً من تقاليد المسرح الروماني الذي غلب عليه الرقص والإيماء، وامتداداً إلى مسرح الكوميديا دبلارته ومسرح الأسواق وغيرها من الأشكال الشعبية التي اعتمدت على الحركة والارتجال.

في القرن الثامن عشر بين المنظر الإيطالي فرانسوا ريكوبوني F. Riccoboni في بحثه النظري حول التمثيل ضمن كتاب «فن المسرح» (١٧٥٠) أن الممثل يجب أن يبنى دوره والشخصية المُتخيلة بناءً مُتجانساً، وأن المُحاكاة هي مُعايشة للدور، أي أن التمثيل ليس مُجرد مُحاكاة للحقيقة. وتجد نفس الفكرة في كتاب الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) «مُفارقة حول الممثل».

في القرن التاسع عشر، بعد أن طالب الرومانسيون بالصدق في الأداء، ومع الاتجاه نحو الواقعية والطبيعية في الفن بشكل عام، صارت هناك مُطالبة بالمطابقة بين أداء الممثل والواقع. فقد طرح المُخرج الفرنسي أنطوني أنطوان A. Antoine (١٨٥٧-١٩٤٣) فكرة مُعايشة الممثل لدوره على الخشبة، وذلك في

كتابه «مُحادثة حول الإخراج» (١٩٠٣).

**أداء الممثل في القرن العشرين:**

يُمكن توجّه إعادة النظر بالمسرح ودوره، وتأثير من المفاهيم الجديدة التي دخلت على المسرح مع تطوّر فن الإخراج، ظهرت اتجاهات مُتعددة في القرن العشرين: بالإضافة إلى الأداء الطبيعي القائم على تمكّن الدور والتشخيص، ظهر توجّه في المسرح نحو الأشلية والمسرحية وتجلّى على مُستوى الأداء في الرغبة بتحويل الممثل إلى ما يُشبه النُمية التي تتحرّك بخيوط، وهذا ما يوضّحه مفهوم النُمية الخارقة *Surmarionnette* الذي دعا إليه الإنجليزي غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٧-١٩٦٦). كما برز توجّه آخر نظري كان له تأثيره على المُمارسة المسرحية ويقوم على الدعوة لإبراز البُعد الحركي اللبّي في أداء الممثل، وتجاوز مفهوم التشخيص إلى ما يشمل وجود الممثل وحضوره واستعداده قبل العرض. من أوائل الذين أكدوا على الجوهر اللبّي للمسرح الإنجليزي غوردون كريغ والرؤوس فيسفلود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠).

كذلك أكد الفرنسي أنطوان آرثو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) والبولوني غروتوفسكي على الجانب اللبّي في أداء الممثل حين اعتبراً أن أداء الممثل جزء من تلقّس، وأن الممثل هو الوسيط الذي ينقل «العدوى» إلى المُتفرّجين. كلّ هذه الطروحات أثّرت في أسلوب أداء الممثل في المسرح الحديث والتجريبي بشكل خاص، حيث ظهر التوجّه الواضح نحو تطويع الجسد واستخدامه كأداة.

ركّز الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٩٠٦-١٩٩٨) على موضوع أداء الممثل ضمن



في المسرح السيني. فالممثل السيني يُراقب أداءه أثناء قيامه بالدور وفي نفس الوقت يخلق علاقة مع المُتفرِّجين من خلال حركاته فيجعلهم شهودًا على ما يؤديه. هذه التقنية سمحت للممثل عند بريشت أن يؤدي الانفعالات بحيث يُحاكي ويُعلّق بشكل متتابع يوحى أكثر مما يُصور. من جهة أخرى فإن إعداد الدور لدى بريشت كان يترافق بتفاهل بتفاهل دراماتورجي للموقف بحيث يُظهر الأداء هذا المستوى من المُعالجة الفكرية التي تسمّى.

#### أداء الممثل في السينما والتلفزيون:

يختلف أداء الممثل في السينما والتلفزيون عنه في المسرح للأسباب التالية:

- اختلاف الأعراف التي تحكم بهذه الفنون (في المسرح يمكن أن تقوم مُثَلَّة مُسْتَهْ بِأداء دور صبي في حين لا يقبل ذلك في التلفزيون والسينما).

- غياب الجمهور\* عند تصوير المشاهد في التلفزيون والسينما يلغي ارتكاز الممثل على تفاعل المُتفرِّجين الآتي، لذلك يلجأ بعض المُخرجين لتسجيل العمل التلفزيوني بوجود جمهور.

- اختلاف تقنيات أداء الممثل في هذه الفنون، فإعادة تصوير المشاهد الذي يقطع الحكاية مرارًا يؤدي إلى عدم وجود أداء مُسلسل حسب تتابع مراحل الحكاية\* ويمنع اندماج الممثل في دوره. كذلك فإن وجود الكاميرا وتحكمها بالصورة، وضرورة عمليات المونتاج قللت من أهمية الممثل الذي لا يُعتبر مسؤولاً عن الصورة التي يُعطياها في نهاية العمل، على العكس من الممثل في المسرح الذي يعجل بمفرد مسؤوليته الأداء.

نظريته حول المسرح الملحمي\*، فقد استخدم تسمير «عمل الممثل» كإنجاز بدلًا من تعبير «ليب الممثل» الشائع باللغة الألمانية، واعتبر الممثل وسيطًا بين العالم المُخيّل والواقع. وقد صار أسلوب بريشت في العمل مع الممثل نموذجًا اتبع في فرقة البرلينر أنسامبل من بعده، وفي غيرها من المسارح، وتحوّل هذا الأسلوب إلى منهج يُلصق في بعض النقاط الأساسية التي يجب أن يتوقّف عندها الممثل في تحضيره للفعل المسرحي وفي أدائه:

بين بريشت أن كلّ الدراماتورجية الموروثة عن أرسطو ترتكز على التجسيد الكامل للخيال بشكل يؤدي إلى الخلط بين ما هو حقيقة وبين الخيال. فرفض مبدأ الممثل المُقلّد ضمن المنظور الأوسع لرفضه المُحاكاة ولعبًا وجود الجدار الرابع\*، وانتقد ما أسماه التناقض الأساسي في أسلوب إعداد الدور الذي طرحه المُخرج الروسي كورستانين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (1863-1938)، والذي يقوم على انصهار الممثل أو ذويانه الكامل في الشخصية ومن ثمّ انسحابه الكامل لصالح الشخصية. واعتبر أن هذا يؤدي بالنتيجة إلى التمثل والتعاطف الكاملين للمُخرج مع الشخصية (أنظر منهج ستانيسلافسكي في كلمة إعداد الممثل).

كذلك يرى بريشت أن العلاقة بين الشخصية والممثل ليست علاقة تشابه و تكمّل وإنما علاقة تفرّب\* أي ابتعاد مقصود بحيث يقوم الممثل بترشّ الشخصية على الجمهور بدلًا من أن يُصنّدها.

من هذا المُطلق النظري اقترح بريشت طريقة مُقابلة في إعداد الدور تقوم على التفرّب. وكان أحد مصادره لتحقيق ذلك أسلوب أداء الممثل

يُغلب عليه طابع التّعليم *Declamation*. من جانب آخر، كانت الصّداقة في الأداء يعياراً هاماً يُبرز براعة المُمثل في التأثير على الجمهور (البكاء من أجل إيكاء الجمهور حسب تعبير زكي طليمات في كتابه «فنّ المُمثل العربي»).

مع عودة المصريّ جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) من فرنسا حيث تتلمذ في الكونسرفاتوار على يد المُمثل سيلفان، ظهر اتجاه نحو إنشاء قواعد في التمثيل حسب التقاليد الأوروبية بهدف تفسير كل شكل الأداء في المسرح العربي. وقد تابع الجيل اللاحق طريقة جورج أبيض في إرساء قواعد الأداء الرومانسيّ الذي يميّز بالإلقاء المُفحم والأداء المُبالغ به وهو ما يبدو جلياً في أسلوب المُمثل المصري يوسف وهي (١٨٩٦-١٩٨٠).

سادت الواقعيّة في الأداء في فترة لاحقة، وصارت «مُعاشاة المُمثل لذوره وتقمّصه له» مطلباً، وهذا ما نجده في مقال تقدّي كتبه خليل زينة عام ١٩٠٦ في مجلة المُصوّر المصريّة. مع عودة جيل من المسرحيين فُرس في الخارج، وبعد تأثير المدرسة الفرنسيّة والإيطاليّة، بدأت تظهر مدارس في الأداء أهمّها تلك المُستوحاة من منهج ستانيسلافسكي بعد أن تُرجمت بعض الأجزاء من أعماله إلى العربيّة.

أما الأداء الملحميّ حسب نظرية بريشت فلم يُفهم بشكل دقيق، أو فُهم من خلال المنظور الغربيّ له، ولذلك جاء متأخراً نسبياً وارتبط بطروحات البحث عن صيغ تراثيّة للمسرح العربيّ. وتُعتبر زيارة فرقة البرلينر أنسامبل الألمانية في السّينات إلى مصر محطة هامة لأنّ مُمثلي الفرقة قاموا بتدريب المُمثلين المصريين على تقنيّات الأداء الملحميّ.

هناك بعض ملامح الأداء اللّوجي في مسرح

- وُضع المكان يؤثّر على الأداء في هذه الفنون لأنّ الحركة وقُدرة الصوت مُهمّة في المسرح، في حين أنّ وجود الميكروفونات والكاميرات في ستوديو التلفزيون يُغيّر من طابع الحركة ويتطلّب من المُمثل جهداً صوتياً أقلّ، وفي نفس الوقت يُضطرّه لأن يُطوّر حركته ونبرة صوته مع وجود هذه التجهيزات.

- تعابير الوجه وتلؤنات الصوت في السينما والتلفزيون تكتسب أهمية أكبر من حركة الجسد، على العكس من المسرح حيث تتساوى حركة الجسد مع تعابير الوجه (انظر وسائل الاتّصال والمسرح، الدراما التلفزيونيّة)

#### أداء المُمثل في المسرح العربيّ:

استخدم الرّواد في النّصوص الأولى تعبير اللّبيب للدّلالة على أداء المُمثل الذي أسموه لاحقاً، بعد ذلك بدأ تغيير الشخص يظهر في نصوصهم النظريّة وما يدلّ على أنّ مفهوم المُحاكاة في الأداء كان هو المطلوب من المُمثل في زمنهم. وقد تأثر الرّواد بالمدرسة الأوروبيّة في الأداء لكنهم أقلموها حسب الحاجة، وخاصّة في العروض الكوميديّة حيث استعادوا من تقاليد الفرجة الموجودة أصلاً في المُجتمع العربيّ وهي تقاليد التّلميم والمُحظ والمُكواتي والمُغني والمُشد.

يُعتبر كتاب اللبنانيّ نيقولا النقاش (١٨٢٥-١٨٩٤) «أرزة لبنان ١٨٦٩» أوّل وثيقة عن فنّ التمثيل في العالم العربيّ تظهر فيها المُطالبة بالأداء غير المُصطنع وخاصّة في الكوميديا، كما أنّ السوريّ أبو خليل القبانيّ (١٨٣٣-١٩٠٢) تطلّب من مُمثليه أن يُغنّوا الرّناء والرّقص إلى جانب التمثيل. أمّا في عروض المسرحيّات الجديّة فقد كان طابع الأداء خطائياً ومُصطنعاً

خاصة هي أقرب إلى ما يحصل في الطقوس\* والاحتيال\* منها في المسرح. إذ تكون عملية الإدراك فيه حالة روحانية (صوفية) تؤدي إلى الانتعاش. والاستقبال يتم في هذه الحالة على المستوى الحسي بشكل خاص، وبالتالي يشكل الإدراك الأساس، في حين تكون عملية التفسير وإعطاء المعنى ثانوية، وقد تغيب أحياناً. وفي حالة المشاركة التامة في الطقوس يكون تنويع الإدراك هو الشعور بالاستغراق أو الفيفس الروحي، أي ما يدعوه الصوفيون النشوة أو الوجد *Transe*. وهذه هي النتيجة التي تهدف إليها دعاة المسرح الطقوسي مثل الفرنسي أنطوان آرتو *A. Artaud* (١٩٤٨-١٩٦٦) وغيره.

فيمن مفهوم الاحتفالية في المسرح الغربي، دعا الكاتب المسرحي التونسي عز الدين المدني (١٩٣٨-) في نقده «كيف نبني مسرحاً» إلى الكتابة / الجنون. والجنون عنده مرادف للإدراك الصوفي لأنه إدراك بالحواس. انظر: الاستقبال.

## ■ الأراجوز Aragox

*Aragox*  
انظر: الدمى (غروض-)، خيال الظل

## ■ الإزيجال Improvisation

*Improvisation*  
الارتجال هو عملية تقوم على ابتكار شيء ما أو أدائه دون تحضير مسبق.

أصل كلمة *Improvisation* في الفعل الإيطالي *improvisare* الذي يعني ألف شيئاً ما دون تفكير أو تحضير مسبق، وهو مأخوذ في الأصل من الكلمة اللاتينية *improvisus* التي تعني ما هو غير متوقع. وفي اللغة العربية ارتجل

المغرب العربي المعاصر، ويُعتبر عرض «اسماعيل باشا» الذي أخرجه التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-) نموذجاً للأداء اللعبي المنهك المستمد من تقنيات عروض الدمى\* والإيماء.

انظر: الممثل، إعداد الممثل، الإلقاء، اللعب والمسرح.

## ■ الإدراك Perception

*Perception*  
أصل كلمة *Perception* من الفعل اللاتيني *Percipere* الذي يعني أدرك بالحواس والفكر.

والإدراك هو عملية فيزيولوجية وذهنية في آنٍ مما. فهو الوظيفة التي يتم من خلالها الإحساس بشكل مباشر بالأشياء الخارجية عن طريق الحواس وتنظيمها وتفسيرها ذهنياً لتكوين صورة عن هذه الأشياء.

يلعب الإدراك دوراً في عملية تلقي العمل الفني. وهو من العوامل التي تؤدي إلى خلق الشعور بالمتعة\*.

في المسرح بالذات، يكون الإدراك المرحلة الأولى في عملية الاستقبال\*. يعود ذلك إلى أن المسرح يُخاطب أحاسيس عدة سمعية وبصرية، وهذا ما يخلق المتعة الحسية. تلي ذلك عملية فكرية تركيبية هي عملية تشكيل المعنى.

والواقع أن هناك دائماً إدراك عقوي يكون التلقي فيه على المستوى الحسي الشعوري فقط. يلي ذلك غالباً مستوى آخر هو مستوى الإدراك المعرفي. ويتعلق تحديد مستوى الإدراك ثم الاستقبال بمعطيات اجتماعية ثقافية ونفسية ذاتية ومعرفية، وأحياناً بظروف مادية خارجية هي ظروف العرض بحد ذاته.

يشكل المسرح الاحتفالي/الطقوسي\* حالة

في أداء الممثل في الكوميديا ديلاوته كان يبدو وكأنه أتى وليد اللحظة ولم يتم التحضير له مسبقاً، فإن واقع الأمر عكس ذلك لأن بنية الكوميديا ديلاوته التي تقوم على مفهوم النمط ذي الملامح المعروفة مسبقاً لا تتطلب من الممثل سوى أن يقوم بتوبيعات على الدور وعلى المواقف التي تتطلبها الكانفاه المحددة في خطوطها القريضة. أي إن الهامش الارتجالي في أداء الممثل هو تقنية محضرة يمتلكها الممثل بديارته أو بترائمه خبيراته.

في العصر الحديث عاد الارتجال ليأخذ موقعاً هاماً في العملية المسرحية ككل، ولا يمكن فصل ظاهرة عودة الارتجال إلى المسرح عن العوامل التالية:

- الأفكار الجديدة والإيديولوجيات التي تحكمته بتوجه المسرح في العصر الحديث نحو خلق علاقة حيّة تقوم على الارتجال مع الجمهور في مسرح تحريري وسياسي إلخ.

- تنضير المسرح من خلال الاستيعاء من التراث القديم الشعبي الذي أهول فترة طويلة وكان الارتجال فيه يأخذ حيزاً هاماً، وقد ساعد على ذلك ظهور الدراسات الجديدة في مجال العلوم الإنسانية (أنظر الأنثروبولوجيا والمسرح، السوسولوجيا والمسرح).

- المبادئ الجمالية التي ظهرت في بداية القرن العشرين والتي تنبئ العقوة بتأثير من علم النفس، والتي دفعت لتطور العملية المسرحية نحو الضاعل الحي بين الممثل والجمهور، ونحو التخلص من سيطرة النص، وأحياناً من سيطرة المخرج، والأساليب الإخراجية السائدة.

واستُخدم الارتجال في المسرح الحديث كأسلوب عمل يشمل كل مراحل العملية

الكلام يعني تكلم به من غير أن يُهَيَّئ. والارتجال في المسرح يعني أن يقوم الممثل بأداء شيء غير محضّر سلفاً انطلاقاً من فكرة أو نية معينة، وبهذا يكون لأدائه صفة الابتكار والإبداع. ولا ينبغي ذلك وجود حالات ارتجالية من نوع آخر يقوم الممثل فيها بشيء غير متوقع أو غير مرسوم ضمن الدور، وفي هذه الحالة يكون الارتجال خروجاً عن النص.

يُعتبر الأداء الارتجالي في المسرح بعقوبته نفيس الأداء المحضّر مسبقاً والقائم على تكرار ما اكتسبه الممثل وطرّره خلال تحضير العرض. تكمن أصول الارتجال كتمارس في الطقوس الدينية أو الاجتماعية التي كانت تترك مجالاً لحرية المؤدي ضمن مسارها أو خطها العام. كما أن الارتجال كان معروفاً في مختلف الحضارات على شكل مهارات أو ألعاب تقوم على ابتكار شيء ما يقوم به المؤدي أو اللاعب. والارتجال في المسرح قديم فقد كان الجزء الأساسي في أداء الممثلين الجوالين *Jongleurs* والإيمائيين الرومان، وفي عروض الممثلين في أشكال الفرجة الشعبية في القرون الوسطى في أوروبا، وفي أداء المذبح والمقلد والحكواتي وغيرهم في التقاليد الشعبية في البلدان العربية.

لكن النموذج الأكثر تكاملاً والذي يُشكل محطة هامة في تاريخ الارتجال هو الكوميديا ديلاوته الإيطالية التي انتشرت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكان الممثل فيها يقوم فيها بارتجال دوره انطلاقاً من كانفاه محضرة. وقد تبلورت مهارات الارتجال العقوية مع الزمن وتراكمت على شكل خبيرات في التمثيل سمحت بالتوصل إلى تقنيات عالية المستوى لأداء منقطع له قواعد الحركة، وهو ما يُعرف باسم لزي\*. ومع أن الجزء الارتجالي

ضمن التدريبات لتحضير العرض المسرحي أو لإعداد ممثل ذي يقنيات عالية، ولذلك يدخل الارتجال اليوم في مناهج المعاهد المسرحية على شكل تمارين متنوعة.

من أهم التجارب التي استندت على الارتجال في إعداد الممثل تجربة المخرج والمُنظّر الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨)، وتشمل تمارين تستند على الارتجال من أجل إعادة صياغة النصّ والدور وإعداده؛ وتجربة الروسي فيسولود ميرغولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) في استخدام الارتجال لتحقيق مطاوعة عالية للجسد مُستوحاةً ذلك من الكوميديا ديلارته والسيرك؛ وتجربة المخرج البريطاني بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) الذي استند في إعداد الممثل على فكرة أنّ الارتجال ليس هدفًا في حدّ ذاته، وإنما هو وسيلة للتوصل إلى أداء جيّد؛ وتجربة المُنظّر الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨)، والمُخرج البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-)، وبمعهما المُخرجة الأمريكية جوديث مالينا J. Malina (١٩٢٧-). وقد استند هؤلاء على الارتجال للتوصل إلى سبر اللاوعي وتحقيق الذات.

- كذلك تُستخدم يقنيات الارتجال في المسرح المدرسي\* ومسرح الأطفال\* وضمن توجه تَحريض الإبداع عند الطفل. من جهة أخرى أثبتت يقنيات الارتجال فعاليتها في الولاغ النفسي وصارت تشغل حيزًا هامًا في البسيكودراما\*.

في بدايات المسرح الغربي، وفي توجه مختلف عن توجه المسرح القائم على نصّ، كان

المسرحية بدكًا من كتابة النصّ بشكل مُباشَر على الخشبة، أو تطويعه حسب مُطلّبات الجمهور أو الموقف، وانتهاءً بإعداد العرض والدور المسرحي انطلاقًا من نصّ ما أو من فكرة مُعيّنة. وقد استُخدم الارتجال في هذا المنحى لغايات مُتنوعة ومُختلفة عن بعضها البعض نذكر منها:

- صيغة الإبداع الجماعي\* التي برزت بدايةً في أمريكا في السّينات من هذا القرن واعتمدها فرقة الليفنج Living Theatre، وفرقة المسرح المفتوح Open Theatre وتجارِب فرقة شكسبير المملّكية Royal Shakespeare Company في إنجلترا التي تقوم على إعداد عرض متكامل بناءً على ارتجال الممثل أثناء التدريب، وتجربة المُخرجة الإنجليزية جون ليتلود J. Littlewood (١٩١٤-) القائمة على الإعداد الجماعي من خلال الارتجال.

في فرنسا نجد صيغة استخدام الارتجال في الإبداع الجماعي\* في تجارب فرقة الأكواريوم Aquarium وفرقة مسرح الشمس Théâtre du Soleil التي توجّهت إلى تصميم عروض كاملة بناءً على ارتجال الممثل لخلق الدور المسرحي، ثمّ صياغة نصّ كامل مُستوحاة ذلك من يقنيات الكوميديا ديلارته. في مقاطعة الكيبك في كندا، ازدهر في السبعينات نوع من العروض حقّق جماهيرية كبيرة وأخذ شكل المُساجلة بين فريقين يرتجلان ارتجالًا كاملًا على الخشبة (انظر أغون).

في لبنان نجد دور الارتجال في عملية الإبداع الجماعي في تجارب روجيه عساف (١٩٤١-) مع فرقة الحكواتي.

- استخدام الارتجال أيضًا في إعداد الممثل\*

E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) الذي استخدم تقنيات جديدة بالنسبة لما كان سائدًا من قَبْل، والذي توجّه في مسرحه إلى جمهور مُختلِف وبأسلوب جديد.

فيما بعد صار تعبير المسرح الأرسططاليّ يعني في اللغة التقنيّة العالميّة المسرح الإيهاميّ *Théâtre d'illusion* والمسرح الدراميّ بشكل عام، مُقابل ما هو غير دراميّ بما في ذلك المسرح الملحميّ\* (انظر دراميّ / ملحميّ).

هذه التصنيفات ليست دقيقة ولا تُشكل معايير شاملة تصلح لكافة الاتجاهات المسرحيّة. فقد ظهرت في تاريخ المسرح أنواع\* وأشكال\* مسرحيّة لم تلتزم بمفاهيم أرسطو بشأن الصُّراع والإيهام والتطهير، ومع ذلك لا تُعتبر مسرحًا ملحميًا. من هذه الأنواع والأشكال مسرح الغبث\* ومسرح الحياة اليوميّة\* والهالبنغ\* وغيرها من العروض التي لا تسمى إلى إيهام المُتفرّج.

انظر: دراميّ/ملحميّ، شكل مفتوح / شكل مُغلّق.

## ■ الإرشادات الإخراجيّة Stage Directions

### *Indications Scéniques / Didascalies*

وتُسمّى أيضًا في اللغة العربيّة ملاحظات إخراجيّة.

والإرشادات الإخراجيّة هي تسمية تُطلق اليوم على أجزاء النصّ المسرحيّ المكتوب التي تُعطي معلومات تُحدّد الطّوّف أو السّياق الذي يُبنى فيه الخطاب\* المسرحيّ. وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنصّ لغويّ وتحوّل إلى علامات مرئيّة أو سمعيّة.

تحتوي الإرشادات الإخراجيّة على معلومات تُحدّد مكان الحدث وزمانه وتُبيّن أسماء

للارتجال قوّره الكبير في العمل المسرحيّ وارتبط بالشخصيّات النّظيّة التي ابتدعها بعض المُثمنّين المصنّعين مثل يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) وعلي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) ونجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) واللبناني جورج دخول وغيرهم. في كثير من الأحيان كانت الفُقرات الارتجاليّة تلقى نجاحًا كبيرًا حين تأتي على شكل فواصل\* ترفيّة داخِل العرض أو قَبْل المسرحيّة. من الأشكال الارتجاليّة القديمة في العالم العربيّ ما يُعرّف باسم الفواصل الأرطغرليّة *Oto-oyun* وهي تسمية تركيّة لتمثيلات قصيرة ظهرت في تركيا عام ١٧٩٠ تُشبه الكوميديا ديلارته وتقوم على الارتجال. انظر: أداء المُمثّل.

## ■ الأرسططاليّ (المسرح-- Aristotelian theatre - Théâtre aristotélicien

نسبة إلى الفيلسوف اليونانيّ أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م).

والمرح الأرسططاليّ تعبير استخدمه المُخرج والمُنظر الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في الفصل المُعنون «حول دراماتورجيّة لا أرسططاليّة». وقد استخدمه في الجزء الأوّل من كتاباته النظريّة حول المسرح «*Ecrits sur le Théâtre*» ليحدّد على شكل كتابة مُحدّد، وعلى نوع من الدراماتورجيّة\* التي تلتزم بالهدف الأساسيّ للمسرح الذي حدّده أرسطو، وهو التّوصل إلى التطهير\* عبر الإيهام\* والتمثّل\*.

عالج بريشت هذه الفكرة في معرض حديثه عن تقنيّات بناء المسرحيّة في المسرح الألمانيّ في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن، وعلى الأخصّ مسرح المُخرج الألمانيّ أروين يسكاتور

النص المسرحي لأنها تُحدّد ظروف الخطاب. والمعلومات التي تُقدّمها الإرشادات الإخراجية تكون إما على شكل نصّ مواز للجوار يُسمّى النصّ الخارجيّ *Meta-text*، وإما على شكل معلومات مُضمّنة في الجوار كما في أغلب مسرحيّات الإنجليزي وليام شكسبير *W. Shakespeare* (١٥٦٤-١٦١٦). وللنصّ الخارجيّ وظيفة إيمائية *Fonction conative*. فجملة مثل «بصوت خفيض» أمام الجوار تعني أمرًا أو إيعازًا يوجّه للممثل هو: قلّ هذه الجملة بصوت خفيض، ولذلك يُسمّى في علم اللسانيّات النصّ الأمريّ أو الإيعازيّ انطلاقًا من وظيفته في عمليّة التواصل\* في المسرح.

أصول هذا النوع من التعليمات يعود إلى المسرح اليونانيّ حيث كانت كلمة ديداسكاليا *Didaskalia* تعني في البداية التعاليم الفلسفيّة. تطوّر المعنى فصارت الكلمة تُطلق على التعليمات التي يُعطيه الكاتب للممثل ليُحضّر دوره. كذلك كانت تسمية ديداسكاليا تُطلق على التقارير التي تُكتب عن المُسابقات التراجيديّة والكوميديّة وتُحدّد اسمها وتاريخ تقديمها واسم مؤلّفها، وقد ترك أرسطو *Aristote* (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) ديداسكاليات من هذا النوع أفادت في معرفة تسلسل تقديم المسرحيّات في عصره.

في المسرح الرومانيّ استُخدمت نفس كلمة ديداسكاليا، لكنّها كانت تعني المعلومات التي تُعطى عن العرض المُخصّص لمسرحيّة واحدة. وما تزاك ديداسكاليات الرومانيّ لوسموس أكبوس *Lucius Accius* موجودة حتّى اليوم وفيها معلومات هامّة عن العروض المُقدّمة في زمنه. وهذا المعنى الرومانيّ هو أصل المعنى الحديث لكلمة ديداسكاليا التي يُقصد بها اليوم الإرشادات الإخراجيّة.

الشخصيّات (قائمة الشخصيّات) والمعلومات الخاصّة بكلّ منها أحيانًا (السنّ، الشكل الخارجيّ، المهنة إلخ). كما يُمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء\* الممثل (اللهجة، الثبيرة، الحركة والانفعال)، بالإضافة إلى معلومات حول الديكور\* والإضاءة\* والأكسسوار\* والموسيقى والمؤثرات السمعيّة إلخ. كذلك فإنّ اسم كلّ شخصيّة مُتكلّمة بجانب الجوار\* على امتداد النصّ يُعتبر جزءًا من الإرشادات الإخراجيّة.

على الرّغم من أنّ الإرشادات الإخراجيّة كما يُستنتج من التسمية تتعلّق بعملية تحويل النصّ إلى عرض، وتوجّه أساسًا لمجموعة القائمين على العمل من مُخرج\* وممثل\* وسينوغراف وغيرهم، إلّا أنّها موجودة في النصّ المسرحيّ المكتوب لتُساعد القارئ أيضًا على تخيل شكل العرض المسرحيّ.

اعتبر الناقد المسرحيّ رومان إنجاردن *R. Ingarden* أنّ النصّ الجوّاريّ هو النصّ الأساسيّ، وكلّ ما هو خارج عن الجوار، أي الإرشادات الإخراجيّة (نصّ ثانويّ). وقد بين إمكانية وجود علاقة جدليّة بين النصّين. كما ذكر الناقد ستيف جانسن *S. Jansen* في كتابه «نظرية الشكل الدراميّ» أنّ هناك نوعًا من الالتقاء يتمّ بين الجوار والإرشادات الإخراجيّة إذ لا يُمكن أن تكون هناك جملة جوارية إذا لم يُعلن عن قائلها.

هذا النصّ الموازي للجوار في المسرح هو المعامل المسرحيّ لما يُطلق عليه اسم الوظيفة خارج السردية *Meta narrative* (أي الوصف الذي يشرح السّياق) في أي خطاب روائيّ، لكنّ الفرق هو أنّ المعلومات التي يُعطيه النصّ الموازي ضروريّة لا يُمكن الاستغناء عنها في

الكاتب نفسه بإعداد العمل للتمثيل على خشبة، وهذه حالة شكسبير في إنجلترا، وموليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) في فرنسا.

يُمكن أن نعتبر أن بداية ظهور الإرشادات الإخراجية بمعناها الحديث تزامن مع ظهور مسرح المَلبة الإيطالية\* في القرن السادس عشر، ومُحاولة رَسْم صورة تُشبه الواقع من خلال الديكور، ومع تحوّل الفضاء المسرحي إلى صورة عن مكان في العالم، وكذلك مع تطوّر مفهوم الشخصية\* من مجرد دُور\* إلى شخصية لها مواصفات فردية أقرب إلى الطبيعة الإنسانية. عندئذ صار من الضروري كتابة نصّ يُوَازي الحوار ويُعطي المعلومات اللازمة عن الشخصيات والمكان فزاد حَجْم الإرشادات الإخراجية وزادت أهميتها وعلى الأخصّ في نُصوص الدراما\* في القرن الثامن عشر وفي نُصوص المسرح الواقعي والطبيعي في القرن التاسع عشر (انظر الواقعية والمسرح، الطبيعية والمسرح).

تطوّرت هذه الإرشادات تدريجيًا منذ نهاية القرن التاسع عشر واغتنت بتأثير عاملين هامين: - التحوُّر من الأعراف التي كانت ترسّم مسار العرض المسرحي:

- ظهور الإخراج كوظيفة مُستقلة تُستدعي تعليمات من الكاتب للقائمين على العمل.

في المسرح الحديث، تغيّرت النظرة التقليدية إلى الإرشادات الإخراجية كنصّ له وظيفة عملية بحتة، ولم يعد المُخرج يَعتبره نصًّا مُلزِمًا «لترجمة» النصّ على خشبة، وإنما صار يتعامل معه من مُطلق الخيار الإخراجي. ففي بعض الأحيان يَتعمّد المُخرج نهائيًا عن الإرشادات الإخراجية التي يحتويها النصّ، أو يَستبدلها بما يتناسب مع قِراءته الخاصة للنصّ. ففي مسرحية بُستان الكَرزّ للروسي أنطون تشيخوف

في الكوميديا ديلارته\* يُعتبر السيناريو\* الذي يقرؤه المُمثّلون قبل دخولهم إلى خشبة شكّلاً من أشكال الإرشادات الإخراجية في ذلك الوقت.

في التّجمات الأولى للنصوص المسرحية القديمة، كان نصّ المسرحية يُسبّق بقائمة تُحدّد أسماء وصفات الشخصيات بكلمات قليلة ويُطلق على هذه القائمة اسم أدوار التّراما *Dramatis Personae*. وما زال هذا التعبير مُستخدماً حتى اليوم في اللغات الأنجلوساكسونية والألمانية.

عرّف المسرح الإنجليزي القديم تقليد استخدام وثيقة تُسمّى *Platt* تحتوي على تعليمات فنية مُوجّهة من مدير الفرقة لأعضائها تُحدّد دُخول وخروج المُمثّلين وثوقّت استعمال الأكسسوارات وإدخالها على خشبة، كما عرّف تقليدًا آخر وهو إعطاء تعليمات مُقتضبة تأخذ أحيانًا شكل رِزّام\* يَهْمُها العاملون في المسرح تُحدّد وضع المُمثّل وحركته ومكانه على خشبة (فوق، تحت، يمين، يسار، في الوسط إلخ).

وهذا ما يُطلق عليه اسم إرشادات خشبة *Stage Directions*.

فيما بعد وقبل ظهور الإخراج\*، صارت التعليمات المُوجّهة من المُشرف على العرض للعاملين في المسرح لتُساعدهم على تنفيذ العرض على خشبة تُسجّل فيما عرف باسم نُشرة التعليمات *Cahier de Régie*. وقد ظلّ هذا التقليد سائدًا حتى بعد ظهور وظيفة المُخرج.

والواقع أن الحاجة للإرشادات الإخراجية تنتهي تمامًا أو تُقلّص إلى الحد الأدنى في المسرح المُنمّط الذي تُحدّد الأعراف\* المسرحية الصارمة مُكوّناته وشكل تقديمه وطريقة الأداء فيه كما هو الحال في المسرح الشرقي\* التقليدي. كما تنتهي أو تُتدّر في المسرح الذي يقوم فيه



التعليمات التي أعطاها الكاتب الفرنسي جان جينييه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) في مسرحية «الخدمات» تحت عنوان «كيف تُقدّم مسرحية الخدمات»، وفي التعليقات التي تلي كُلّ لوحة في مسرحية «البارافانات».

تَراقت هذه التوجّهات مع الاهتمام بالعناصر التي تُشكّل لغة العُرْض ومثل الحركة والإضاءة، وهذا ما نَجده في مسرحية «كوميديا» لبيكيت حيث تكون الإضاءة التي تتركّز على الشخصية المُتكلمة هي المُعادول البصريّ لِجزء أساسي من الإرشادات الإخراجية وهو تحديد اسم كُلّ شخصية بجانب الجوار.

#### Harlequinade

#### ■ الأركليناد

##### Arlequinade

نسبة إلى أركان Arlequin، وهو إحدى الشخصيات المُطعّية في الكوميديا ديللارته\*. والأركليناد تسمية تُطلّق على مسرحية تهرجية يُلعب فيها أركان الدّور الأساسي. وقد ظهرت كخُلاصة تُجمع بين تقاليد الكوميديا ديللارته الإيطالية وتقاليد عُرُوض المُمثلين الصامتين في سَرح الأسواق\* في فرنسا.

تُعَدّ الأركليناد مرحلة هامة من مراحل تطوّر فنّ الإيماء\* (بانتوميم) في إنجلترا في القرن التاسع عشر بعد أن انتقلت إلى هناك من فرنسا على يد مُدرّب الرقص جون ويفر J. Weaver (١٦٧٣-١٧٦٠) الذي أدخل إلى المسرح الإنجليزي تقاليد ما يُسمّى بالليالي الإيطالية *Italian Night Scenes*، وهي مشاهد قصيرة صامتة تقوم فيها شخصيات الكوميديا ديللارته بأداء مَزَحات مأخوذة من البيناريوهات المعروفة (انظر سيتاريو). فيما بعد قام الثّوَلَف والمُخرِج البريطانيّ جون ريتش J. Rich (١٦٩٢-١٧٦١)

A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) أضاف المُخرِج الإيطاليّ جورجيو شتريللر G. Strehler (١٩٢١-) حَركة غير موجودة في النصّ حين جعل غاييف يفتّح الخزانة في العُرْفة التي تركها مع أخته من زمن الطّفولة فيُنهجر منها عدد كبير من الألعاب ممّا يُعطي صورة دقّ الذكريات.

كذلك صار هناك توجّه لإبراز الإرشادات الإخراجية في العُرْض وإعلانها كنصّ صريح وواضح. وقد كان الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من أوائل الذين تعاملوا مع الإرشادات الإخراجية بشكل مُوثَّف دراميّاً فجعلها تأتي في عُرُوضه على شكل لافتات مكتوبة أو صوت خارجيّ مُسجَل Voix off واستخدمها كعنصر من عناصر المسرحية\* ووسيلة للتغريب\*.

من جهة أخرى، تَغَيّرت النظرة إلى الإرشادات الإخراجية في المسرح الحديث فبرز اتجاه ضمن الكتابة المسرحية نحو الإكثار من التفاصيل في هذه الإرشادات حتّى صارت تُماثل الوصف في النصّ الروائيّ، ولدرجة صار يبدو معها أنّ الحُدود بدأت تُمحي بين الأجناس الأدبية. وهذا ما يبدو في بعض النصوص التي تُشكّل الإرشادات الإخراجية فيها الجزء الأكبر من النصّ كما في مسرحية «نهاية اللّعبة» للإرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، أو تُشكّل النصّ بأكمله كما في مسرحية «فُضّل دون كلام» لبيكيت ومسرحية «الريب يُريد أن يُصبح وصيّاً» للألمانيّ بيتر هاندكة P. Handke (١٩٤٢-).

كذلك، وضمن اهتمام الكتاب أنفُسهم بعملية تَحضير العُرْض، صارت الإرشادات الإخراجية تُحوّل رؤية مُتكاملة من الكاتب لطريقة تقديم عُرْضه. يبدو هذا واضحاً في

- في المسرح الكلاسيكي القائم على التكثيف الزمني المرتبط بمبدأ وحدة الزمان، يُمكن أن تتطابق الأزمة مع نقطة انطلاق الحدث، وعليها تنسج الشبكة.

- في المسرح الدرامي بشكل عام، غالبًا ما تكون الأزمة داخلية تأخذ بُعدًا سيكولوجيًا أو أخلاقيًا فتعيشها الشخصية التي يتوجب عليها اتخاذ قرار، وهذا القرار هو الذي يكون بداية الحدث ويؤدي إلى العقدة.

- اعتبر النقاد الإيطاليون الذين اعتمدوا أسلوب المُنظر الروماني هوراس Horace (٦٥-٨ ق.م) في تقطيع المسرحية لفصول خمسة أنَّ الأزمة تقع في منتصف المسرحية، أي في منتصف الفصل الثالث، وبالتالي فإنها تتطابق مع الذروة (انظر حرم فرايتاغ في كلمة ذروة).

في المسرح الحديث، وبُعدًا من المسرح الطبيعي، لم يعد هناك تلازم بين الأزمة والعقدة والتصاعد الدرامي كما هو الحال في مسرحية فُستان الكرز للروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) حيث تعيش الشخصيات أزمتها منذ البداية دون أن يكون هناك تصاعد درامي؛ أو صارت الأزمة النابض الأساسي للحدث لكنها لا تنفجر إلا في النهاية ويدون وجود عقدة كما في مسرحية كلهم أبنائي للكاتب الأمريكي آرثر ميلر A. Miller (١٩٢٠-).

في بعض الأحيان تغيب الأزمة نهائيًا عن المسرحية، كما في مسرح القَبْث. أمّا في المسرح الملحمي ومسرح الحياة اليومية، فتكون الأزمة مُستمرة من البداية حتى النهاية بعيدًا عن أي تصاعد درامي بسبب البنية المُبَعَّرة على شكل لوحات (انظر البيوتية والمسرح، تقطيع).

بتحويلها إلى ما يُعرف بالباتوميم الإنجليزي. تدور الأركليناد حول قصص أولكان مع حبيته كولومبين Colombine ووالدها بانتالوني Pantalone، وقد نالت شعبية كبيرة في البداية حيث كانت تُقدّم كعرض يمتد على السهرة بأكملها، ثم تحولت إلى مشاهد قصيرة راقصة وبهلوانية. فيما بعد صارت الأركليناد أقصر وتحولت إلى مشهد افتتاحي لحكايا الجنّيات féerie، ثم إلى مشهد ختامي لغرض الباتوميم قبل أن تختفي تمامًا قبل الحرب العالمية الثانية. انظر: الإيماء.

## ■ الأزمة

### Crisis

### Crise

في اللغة العربية الأزمة هي الشدة والضيقة. كذلك يقال أزم العَجل أي أحكم قتله، وفي هذا المعنى انسجام مع الصورة البلاغية التي تشبه مراحل الحدث بالخيوط التي تشابك تدريجيًا ويحكم ترابطها لتشكّل العقدة في المسرحية.

حافظت اللغة الإنجليزية على الأصل اليوناني Crisis، وهي كلمة تعني القرار.

والأزمة هي مرحلة من مراحل تطوّر الحكاية في المسرح الدرامي عبر مسار حرمي يبدأ بالمقدمة ويتصاعد إلى ذروة ثم ينتهي بخاتمة. والأزمة في هذه الحالة هي المرحلة التي تسبق الذروة وتُهيء للصراع والعقدة.

في بعض الحالات يُمكن أن نجد في المسرحية الواحدة عدّة أزمات إذا كان بناؤها يقوم على شبكة متوتّبة، ولذلك نجد في الخطاب النقديّ الإنجليزي تغييرًا يدلّ على هذه التعددية هو تمييز الأزمة الأساسية Major crisis.

ومفهوم الأزمة في المسرح الدرامي مرتبط بمفهومَي العقدة والذروة:

انظر: عُقدة، صراع، ذُروة.

## ■ الاستعراض

Show

Show

انظر: عَرْضُ المُنوعات.

## ■ الاستقبال

Reception

Reception

من الفعل اللاتيني recipere بمعنى تَلَقَّى أو استَقْبَل.

ومفهوم الاستقبال حديث نسبياً في الخطاب النقدي المسرحي، وقد استخدمه المُنظرون الأنجلوساكسون في المجال اللُّغوي والإعلامي أولاً، ثم استعمل في المجال المسرحي فيما بعد مع افتتاح العلوم النقدية على بعضها. ودراسة الاستقبال في المسرح كالكية تُعنى بالعمل الضميري (انظر تأويل) الذي يقوم به المُتفرِّج كفرد.

أخذ مفهوم الاستقبال عَبر تطوره معاني مُتعددة، فهو يدلُّ على:

١- كيفية تعامل مجموعة ما مع أعمال كاتب أو مؤلف أو فنان أو مدرسة أو تيار أو أسلوب عَبر التاريخ، وهذه هي نظرية الاستقبال الألمانية Rezeptionsgeschichte التي انصبَّت على البُعد التاريخي لعملية الاستقبال. وقد تَرافق ذلك بظهور الدراسات التي اهتمَّت بجماليَّات تأثير\* العمل Wirkungsästhetik.

٢- العناصر التي تتحكَّم بِخَلْق جُمهور ما للعَرْض المسرحي. فمع تطوُّر سوسيولوجيا\* المسرح، اهتمَّ الدارسون بالاستقبال على مُستوى الجُمهور\* كمجموعة. وصارت دراسة الاستقبال قَرَبًا من استيعاب المسرح

*Esthétique théâtrale* يُعنى بتوصيف الميَّرورة النفسية والظُّروف الاجتماعية والتاريخية والخَلقية الثقافية التي تُحدِّد مجموعة مُعيَّنة كجُمهور للمسرح (انظر عِلْم الجمال والمسرح). يَتِمُّ ذلك من خلال «استبيانات» تُطرح على نماذج من المُشاهدين فُتَبِّح انتماءهم ووضعهم الاجتماعي، وتُسَبِّر ثقافتهم وما يتوقَّعون من العَرْض، ومدى استيعابهم لما قُدِّم لهم، وما يَبْقَى في ذاكرتهم من العَرْض الذي شاهدوه بعد مُرور مُدة زمنية.

٣- الفعل الذي يُمارسه المُتفرِّج الفرد كإنسان له مُكوِّناته النفسية والذهنية والانفعالية والاجتماعية لتفسير ما يقدِّم إليه في العَرْض المسرحي. وعملية الاستقبال بهذا المعنى تُضمِّن عمليات مُتعددة يدخل فيها الإحساس والإدراك\* والحُكم أو بناء المعنى والذاكرة. ولم تهتَم هذه الدراسات بالاستقبال وحسب، وإنما أيضًا بالثَّ، أي ببيّافة العمل المسرحي نفسه على اعتبار أنَّ مسار بناء العمل وطابعه وأسلوبه واهتمَّات المعنى التي يفتتح عليها أمر يُؤثِّر في نوعية الاستقبال.

والواقع أنَّ الاهتمام بالاستقبال لم يَب في الدراسات التاريخية والاجتماعية التقليدية للمسرح. لكنَّ هذه الدراسات لم تتجاوز، ولفترة طويلة، البحث في تأثير التطهير\*، وفيما بعد التفرُّب\* البريشي.

والواقع أنَّ دراسة الاستقبال في المسرح (بالمعنى الثالث للكلمة) ظهرت متأخرة. فالبحوث البنيوية\* والسيميولوجيا\* التي كانت المنهج المُتَّبع في تحليل العمل المسرحي درَسَت النصَّ كمنظومة مُغلقة على نفسها، وظلَّت في

### العلاقة المسرحية *La relation Théâtrale*

ضمن هذا المنظور، دُرست آلية الاستقبال كعملية خلّاقة بحدّ ذاتها لأنها تشمّل التلقّي وعملية تركيب المعنى. كذلك طُرحت العلاقة ما بين الإنتاج والاستقبال كعلاقة تأثير متبادل لها طابع جدليّ. فمعدّ العمل المسرحي (كاتبًا كان أو مُخرِجًا أو أيّ عنصر من العاملين في الإنتاج المسرحي) يأخذ بعين الاعتبار المُتفرّج الذي يتوجّه إليه وفدّته على تركيب المعنى، ويتخيّر له نوعية التأثير المُلائمة، وهذا ما يُسمّى استراتيجية العمل. من جهة أخرى فإنّ المُتفرّج بدوّه يستقبل العرّض من خلال تكوينه الخاص (انفعال، إدراك، فهم، تأثير، وذاكرة). أيّ أنّه يجد لنفسه موقفاً أو علاقة ما تربطه بالنصّ أو بالعرّض. وعملية التلقّي هذه أو تأويل النصّ تُشكّل ما يُطلق عليه اسم القراءة\*.

### آلية التلقّي:

تختلف طبيعة الاستقبال حسب علاقة المُتفرّج بالعرّض وبالمسرح ككلّ. فدور المُتفرّج وتكوينه المعرفي ومدى اعتياده على الروامز المسرحية، ومعرفته المُسبقة للنصّ بالقراءة أو من خلال عروض سابقة، كلّها عوامل تلعب دورها في مستوى ونوعية التلقّي. كذلك فإنّ عملية التلقّي والمتابعة تتمّ على المستوى الانفعالي والفكري والجسديّ (المضمون، الشكل الجماليّ أو مستوى الأداء)، وهي التي تحدّد مستوى المُتعة\* وطبيعتها. من ناحية ثانية، هناك عوامل أخرى تلعب دورها في الاستقبال لدى المُتفرّج منها عوامل ماديةّ وفنّ موقع المُتفرّج في الصالة، ومنها عوامل ذاتية وفنّ درجة التمثيل\* مع الشخصية ودرجة الإنكار\* بالنسبة لما يحلّم على الخشبة وغير ذلك. وفي

مجال المسرح لفترة طويلة نهتمّ بدراسة وتوصيف البنى الدرامية فقط دون أن نتفتح على ما هو خارج النصّ، أي الواقع، وما هو بعد النصّ، أي البعد الضميريّ والتأويلي في عملية التلقّي. كذلك فإنّ نظرية التواصل والإعلام التي واكبّت هذه البحوث تعاملت مع العرّض وكأنّه رسالة *Message* مُكوّنة من إشارات تُبيّن لمُتلّق لا يتجاوز دورَه تفكيك الروامز\* (انظر التواصل). ولذلك لم يتمّ التوصل إلى المعنى الثالث لمفهوم الاستقبال إلّا مع تطوّر العلوم النقدية وتداخلها.

### العلاقة المسرحية:

يُعتبر الشكلايتون الروس أوّل من طرح فكرة وجود عناصر ضمن العمل الفنيّ تُعبّر عن إشارات موجّهة للمُتلقي ولها دور التأكيد على الصنعة الأدبية وشكّل إنتاج العمل. وقد اعتبر هؤلاء أنّ تأثير هذه الإشارات على المُتلقي هو بداية للعملية الدلالية في التلقّي لأنها تأتي بشكل واع ومقصود من قِبَل المُرسل *Emetteur*، وتنبّه المُستقبل *Récepteur*. وقد بيّن الناقد الفرنسي بيير فولتز P. Voltz في دراسته حول ما هو غريب وشاذّ في مضمون العمل أنّ هذه العناصر بقرابتها تلعب دور المُحرّض في عملية التلقّي. من ناحية أخرى يُعتبر المسرحي الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) أوّل من لفت النظر إلى دور المُتفرّج، واعتبر المسرح فنّ المُتفرّج، لكنّه لم يلعب أبعد من ذلك. انطلقت الدراسات الحديثة من كلّ هذه المفاهيم وربطتها بما قدّمته نظرية التواصل من آفاق جديدة للعلاقة التلقّي، فدرست الاستقبال كعلاقة بين المُتفرّج والمادة المسرحية، أي العالم المُصوّر فيها، وبين المُتفرّج ومرجع هذه المادة، أي الواقع، وهذا ما أطلق عليه اسم

الإيطاليان أنجيلو روزانتة A. Ruzzante (١٥٠٢-١٥٤٢) ونيكولو مكيافيللي N. Machiavelli (١٤٦٩-١٥٢٧)، وفي مسرحيات المصري يعقوب صنوع (١٨٤٩-١٩١٢).

- إهداء وشكر للملك أو للشخصية الهامة التي تَرعى الفرقة، وغالبًا ما يكتُب الاستهلال صديق للمؤلف، وهذا ما نجده في المسرح الاليزابي حيث كانت الفرق تخضع لحماية أحد النبلاء أو الأمراء.

- عَرَض لرأي المؤلِّف بالفن المسرحي بشكل عام أو بالمسرحية التي كتبها كما فعل الفرنسي موليير Molière (١٦٧٢-١٦٧٣) في مسرحية «افتاحية فرساي»، والالمانى ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) في مسرحية «فاوست» والبناني مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) في كل مسرحياته.

عندما صارت النصوص المسرحية تُطبع وتُنشر، صارت المُقدِّمات التي يكتبها المؤلفون واحدة من الأشكال التي تُطوَّر إليها الاستهلال كخطبة حول الفن المسرحي. والأمثلة على ذلك عديدة نذكر منها مُقدِّمات الكاتبين الفرنسيين بير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وجان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) لمسرحياتهما عندما طُبعت، ومُقدِّمات مسرحيات الإيرلندي جورج برنار شو J.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠)، وكل ما كتبه الكاتب الفرنسي جان جينيه J. Genet (١٦١٠-١٩٨٦) تحت عناوين مثل «كيف نُقدِّم هذه المسرحية» أو «رسائل إلى المُخرج»، وكلّ البيانات المسرحية التي كتبها المؤلفون أمثال البناني عصام محفوظ (١٩٣٩-) والسوري سعد الله ونوس (١٩٤١-) والمصري يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١).

الواقع فإنَّ المُهمَّ في عملية الاستقبال هو العمل الذي يقوم به المُتفرِّج تُجاه ما يراه، ففي كل عمل مسرحي يربط المُتفرِّج بين مرجعه الخاص ومرجعية العمل، وبين العالم الوهمي المُعروض عليه وبين واقعه هو.

انظر: التواصل، التأثير، الإدراك، أفق التوقع.

## ■ الاستهلال (برولوجوس) Prologue

### Prologue

من اليونانية Pro-Logos التي تعني ما يسبق الكلام.

في المسرح اليوناني القديم، الاستهلال هو المقطع الذي يسبق دخول الجوقة، أي أنه يأتي في البداية الفعلية للتراجميديا.

يختلف الاستهلال عن المُقدمة في أنه لا يُشكِّل يثاها وحدة عضوية مع الفعل الدرامي الأساسي في المسرحية، وإن كان يَعلِّق بشكل أو بآخر بموضوع المسرحية وبجوِّها العام. في مسرحيات الكاتب اليوناني يوريبيدس Euripide (٤٤٦-٤١١ ق.م) صار الاستهلال يأخذ شكل مونولوج يُعطي المعلومات الضرورية لفهم المسرحية ويأتي غالبًا على لسان أحد الآلهة. أما في الكوميديا اللاتينية فكان يأتي على لسان شخصية تُدعى بَنَس الاسم. في القرون الوسطى صارت هذه الوظيفة الدرامية تُعطى لمُدير اللعبة Meneur de Jeu الذي يُنظِّم المسرحية على الخشبة ويُقدِّم الشخصيات.

بعد ذلك، واعتبارًا من القرن السادس عشر صار الاستهلال افتتاحية للمسرحية يأخذ أشكالًا ووظائف مُتعددة:

- توجُّه للجمهور يُطرح بلسان المؤلِّف موضوع الحَدَث ويروي الحكاية كما في مسرحيات

عالم الواقع في حين يقوم الاستهلال بالدور المعاكس.  
انظر: مقدمة.

## ■ الأسرار Mystery Play Mystère

من اللاتينية *Mysterium* بمعنى الحقيقة المخفية أو السرّ، وهي في الأصل مأخوذة من الكلمة اللاتينية *Ministerium* التي تعني الشّعار الدينية.

والأسرار هي عروض كانت تُقدّم في أوروبا اعتبارًا من القرن الرابع عشر وحتى السادس عشر، وتُستد إلى مواضيع دينية مأخوذة من الكتاب المقدّس أو من حياة القديسين. لكنّ ذلك لا يمنع من وجود فواصل\* مُضحكة في هذه العروض، أو غلبة الطابع الهزليّ على بعض الشخصيات فيها.

من أهمّ المواضيع التي تنطوّر إليها الأسرار آلام المسيح، لذا يُطلق عليها في كثير من الأحيان أسرار الآلام *Mystères de la Passion*، وتُختصر إلى عروض الآلام.

في إنجلترا، لم يُستخدم اسم الأسرار إلا اعتبارًا من القرن الثامن عشر لأنّ التسمية الشائعة كانت حتّى ذلك التاريخ هي مسرحية المعجزات *Miracle Play*.

في ألمانيا تُعتبر مسرحيات الآلام *Passion Spiele* المعادل البروتستانتي لعروض الأسرار الكاثوليكية في فرنسا وإسبانيا. وقد تطوّر هذا النوع بعد عام ١٥٢٥ بتأثير من رَجُل الدّين البروتستانتيّ مارتن لوثر *Martin Luther* الذي استخدم الأمثلة\* في هذه العروض بمنحى تعليمي من خلال تعليقات مُدير اللّعبة *Meneur de jeu* وذلك للتبشير بالإصلاح الديني. ومن

بالإضافة إلى ذلك كانت للاستهلال وظيفة عملية تُشبه دور فتح السّارة\* في المسرح المعاصر، إذ كان في مضمونه بحث الجمهور على الهدوء وتُبيّه إلى بداية المسرحية، وهو في هذا المنحى عُتصر من عناصر المُسرحة\*. من هذا المُطلق نلحظ غياب الاستهلال في المسرح الطبيعي والواقعي بسبب رغبة المؤلّفين في جعل المسرح صورة من الواقع وتحقيق الإيهام\*، ثمّ عودته للظهور في المسرح الملحمي\* حيث استخدم على شكل توجّه للجمهور لتحقيق التفرّيب\* ولمنع اندماج المُتفرّج بالعرض، ودعوته لأن يكون مُراقبًا واعيًّا، كما هو الحال في استهلال مسرحية «رجل يرجل» للكاتب الألمانيّ برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦).

في بعض الأحيان، لم يلجأ المسرحيون إلى الاستهلال بشكله التقليديّ (خطاب مُوجّه إلى الجمهور) وإنّما أوردوه في أعمالهم على شكل أغاني أو مُضلات غنائية يُفتّح بها العرض كما في المسرح الغربيّ، أو على شكل مسرحية قصيرة لا علاقة لها مباشرة بالمسرحية الأصلية (انظر فواصل)، بل إنّ هناك نوعًا من المسرحيات الاستهلالية تُسمّى باسم رَفْع السّارة *Lever de rideau* لكونها تُعلن عن بداية العرض وتدعو المُفرّجين لتترك الضجيج والتّهوّل للفرجة. يُقابل البرولوجوس في بداية المسرحية ما يُسمّى الإيلوغوس أو الختام *Epilogue* (من اليونانية *Epilogos* = الختام)، وهو خطاب يأتي في نهاية المسرحية ليُلخّص الدروس الأخلاقية أو السياسية التي يُمكن استنباطها من المسرحية، وهو يميّز عن الخاتمة\* في أنّه دون علاقة مُضوية مع القِبل الأساسي في المسرحية، وإنّما يُساعد على خُروج المُفرّج من عالم الخيال إلى

في البداية كان المُمثّلون في عروض الأسرار من الهواة يتم اختيارهم من رجال الكنيسة والأعيان ثم تشكّلت جمعيات جرتية تعاونية لتقديم هذه العروض وأشهرها في فرنسا فرقة أخوان الآلام. فيما بعد صارت الأسرار تقدّم في أماكن مُغلقة ومّا أزال عنها الطابع الاحتفالي الديني وأعطاهها طابعاً دنيوياً أدى إلى منعتها نهائياً في فرنسا عام ١٥٤٨.

أنظر: ديني (مشرح) - الأوتوساكرمنتال، المعجزات.

#### Sketch

#### ■ الاسكتش

#### الاسكتش

كلمة دخلت اللغة الإنجليزية حوالي عام ١٩٠٣ وتعني المخطّط، وتُستعمل اليوم في أغلب اللغات كما هي.

أصل الكلمة من اليونانية Skhédios، ومنها الكلمة اللاتينية Schedius التي تعني رسماً بدائياً تقريبياً يُصوّر المعالم الرئيسية فقط لشيء ما، والعمل المُرَتَجَل، ومن ثمّ القصيدة المُرَتَجلة. تُستخدم هذه الكلمة في مجال الأدب والفنّ للدلالة على عمل قصير وخفيف يُعالج موضوعاً ما بشكل سريع، كذلك تُستعمل في مجال الموسيقى للدلالة على قطعة قصيرة لليانو.

في مجال المسرح تُستعمل كلمة اسكتش للدلالة على قطعة مسرحية قصيرة ذات طابع هزلي يَقلّب عليه طابع الارتجال، وتحتوي على عدد قليل من الشخصيات.

أصول الاسكتش المسرحي تكمن في الفواصل\* التي كانت تُرافق العروض المسرحية في القرن السادس عشر، ثم استقلت على شكل مشاهد درامية قصيرة في القرن السابع عشر كما في السانيت Sainette أو Saynette في المسرح

أشهر عروض الأسرار الألمانية تلك التي تُقام في مدينة أوبر أمراغاو Oberammergau قرب مدينة ميونيخ كلّ عشر سنوات مرّة، وهو تقليد لا زال سارياً حتى يومنا هذا.

في إسبانيا هناك نوع خاص من الأسرار لا زال يُقدّم حتى اليوم واسمه أسرار مدينة إيلش Elche الذي ظهر في قشتالة وتحوّل إلى الأوتوساكرمنتال\* الإسباني.

في فرنسا تُعتبر عروض الأسرار شكلاً مسرحياً مُطوّراً بالمقارنة مع الأشكال الأخرى في المسرح الديني\* ومثل الأخلاقيات\* والمعجزات، وقد أخذت طابعاً مدنياً هاماً مع صعود البورجوازية واهتمامها بتقديم هذه العروض في ساحات المدينة في فترة الأسواق الموسمية لجذب الزبائن من المُدن المجاورة ولتشغيل المشاغل الجرتية التي تملِكها.

وتُصوص عروض الأسرار لها خصوصية لأنّ المُمثّلين الجوّالين Jongleurs كانوا يؤلّفون ويتداولون فيما بينهم نُصوصاً مكتوبة ويُضيفون عليها مقاطع جديدة مِمّا جعل هذه النصوص تطول كثيراً (٥٦٠٠٠ بيتاً من الشّعر). والواقع أنّ النصوص لم تكن سوى ذريعة لتقديم العُرض الذي كان يأخذ طابع الاحتفال\* ويتطلّب مئات المُمثّلين، وإخراجاً فخماً تكثر فيه الخدع، وأزياء مُكيفة لا تُراعي فيها الدقّة التاريخية.

كذلك فإنّ الديكور المُتزامن Décor simultané في هذه العروض كان يُمثّل أمكنة مُتباعدة جغرافياً لكنّها تتجاور على الخشبة من خلال أجزائه التي تُسمّى المنازل Mansions.

تُقدّم عروض الأسرار في الهواء المُلقّ وتُستمرّ عدّة أيام في فترات الأعياد وأحياناً عدّة أسابيع وتسبقها غالباً موكب يُشارك فيه كلّ المُمثّلين.

هو وجود نَفَس الشخصية المحورية مع اختلاف وتباين في المواقف، أو وجود سياق واحد تختلف فيه الشخصيات من مشهد لآخر، وهكذا تشكل مجموعة الاسكتشات المُستَقْلَة نسقًا متكاملًا في العرض المسرحي، وهذا ما نجده في أعمال مسرح الشوك التي ألفها في سورية عمر حاجو وأخرجها وشارك فيها دريد لحام.

نجد الاسكتش كنوع من الفقرات المُستَقْلَة أيضًا في الفودفيل\* بمعناها الأمريكي، وفي عروض الكاباريه\* والريفيو\*، وفي عروض الشانسونيه\* (انظر عرض المُنوعات).

في العالم العربي يُعَدُّ المصري يعقوب صنع (١٨٣٩-١٩١٢) أول من استولد تقاليد الفواصل الفكاهية التي تحوّلت إلى ما يشبه الاسكتش. فقد كان يُلقِي الكُتات بصورة مُتتابة في الاستراحة بين فصول المسرحية، ثم تحوّلت هذه الفواصل إلى جزء من البناء الدرامي لإقبال الجمهور\* عليها.

في العصر الحديث اشتهر اللبنايان الأخوان عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور الرحباني (١٩٢٥-) في بداية مسيرتهما الفنية بمجموعة الاسكتشات الإذاعية التي قدّماها في الخمسينات مع فيلمون وهبة نذكر منها «هالة والدي»، «بارود اهرؤا»، «براد الجمعية» إلخ. كما أنّ مسرح الساعة العاشرة في لبنان الذي عمل فيه وسيم طيارة وإيفيت سرسق في الستينات والسبعينات اعتمد تقديم اسكتشات وفواصل يجمعها حَقْد عام.

انظر: الفواصل.

## ■ الأسلوب

### Stylization

### Stylization

كلمة مُشتَقّة عن كلمة أسلوب Style، ظهرت

الفرنسي والإسباني (انظر القواصل). في بعض الأحيان يُمكن أن يكون الاسكتش مشهدًا كاملًا يُستلخ من مسرحية ويُقدّم بمفرده كما في التراجة Droll، وهو نوع من الاسكتشات انتشر في إنجلترا في مُنتصف القرن السابع عشر حيث كان وسيلة المُمثلين للتحايل على قرار مُتوهم من تمثيل مسرحيات كاملة. أشهر هذه الاسكتشات مشهد حَفّاري القُبور المأخوذ من مسرحية «هاملت» ومشهد بوطوم وتيتانيا المأخوذ من مسرحية «حلم ليلة صيف» للإنجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦).

في يومنا هذا تُستعمل كلمة اسكتش للدلالة على مشهد قصير درامي يُقدّم بمفرده في الإذاعة (انظر دراما إذاعية)، أو على شكل من أشكال التقطيع\* مثل اللوحة\* والفضل\* والمشهد\*، إلا أنّ الاسكتش أكثر استقلالية وتكاملاً منها.

يُستخدَم الاسكتش كشكل تقطيع في المسرح الذي لا يعتمد على الحبكة\*، أو الذي يهدف إلى النقد الاجتماعي والتحريض، لأنه في بُنيته التي تقوم على عرض مشاهد مُتتالية مُستقاة من الحياة المُعاشة، يُسمح بالتطرق إلى القضايا الاجتماعية بشكل مُباشر دون اللجوء إلى بناء خيالي يعتمد على التطور الدرامي التقليدي، وهذا هو الحال في مسرحية اللبناني زياد الرحباني (١٩٩٦-) «لولا فسحة الأمل» التي قدّماها عام ١٩٩٤ في بيروت. وقد اعتمد أيضًا المسرحي الجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩) نفس الأسلوب في المشاهد الهزلية التي تُكوّن بِمُجمَلها مسرحية متكاملة، وعلى الأخص في مسرحيات «مُحقوق الذكاء» و«محمد ارفد فليزتك» و«حرب الألفي عام».

في هذه العروض التي تتمتع الاسكتش كشكل تقطيع، يكون التأطير في العمل الواحد



القول إنّه حتى في العرض المسرحي الذي يسعى إلى تصوير الواقع تصويرًا دقيقًا (انظر الواقعية والمسرح، الطبيعية والمسرح) هناك نوع من الأسلية في طريقة هذا التصوير لوجود الأعراف المسرحية التي تتحكم في العرض المسرحي. أي إنّ المسرح قد لجأ عبر تاريخه إلى الأسلية بشكل أو بآخر وأبرزها جزيئًا أو كليًا في العناصر التي تكوّنه، وأحيانًا كانت هذه الأسلية وسيلته الوحيدة لتصوير الواقع (انظر المسرح الشرقي).

#### الأسلية والشروطية:

تُعتبر الأسلية، كما الشرطية\* ردة فعل على الواقعية\* في الفن، لكنّ مفهوم الأسلية الذي كان موجودًا دائمًا في الفن والمسرح يظلّ أشمل من مفهوم الشرطية الذي ظهر في ظرف مُحدّد في روسيا في بدايات القرن مع مبدأ الثّرف الواعي *La Convention consciente*. والتعريف الذي يُعطيه الروسيّ فيسيفولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) للأسلية يُقرّب بين المفهومين حين يقول: «ما أقصده بكلمة أسلية ليس إعادة تصوير أسلوب عصر ما أو حدث ما وإنما تشكيل بُنيته وجوهره، أي استخراج المُثلاصة الداخلية لعصر أو لحدث ما، وإعادة تشكيل صفاته المُحيّاة بمُساعدة كلّ الوسائل التعبيرية. وأنا أربط بذلك بين فكرة الثّرف والتعميم والرّزّة».

يُمكن تحقيق الأسلية في كلّ مُكوّنات المسرحية، أي على مُستوى التكوين الدرامي في النصّ وعلى مُستوى العرّض:

- الحكاية\* والحبكة\* في المسرح هما بطبيعتهما عرض لجزء من الواقع يُوحى بالكلّ، وليس الواقع بأكمله. لكن عندما يعبر هذا التقديم

واستُخليت في مجال فنّ التصميم Design والتصنيع للدلالة على عملية البحث عن مادة وشكل للعرّض المُصنّع بحيث يُثلي اتّجاهات الطراز السائد وعلّبات السوق.

دخلت كلمة أسلية في الخطاب النقديّ حديثًا واستُعيلت للدلالة على طريقة في تقديم موضوع ما بخطوطه العريضة وبشكل مُرمّز وتجريديّ يبتعد عن التفاصيل، مع الاكتفاء ببعض الملامح المُكوّنة لبُنية الموضوع (منظر طبيعيّ أو حكاية أو حادثة إلخ).

والأسلية في الفنّ هي توجّه نحو التجريد لأنّها لا تُظهر الموضوع كما يتّبدّى بالإدراك\* المُباشّر، وإنما تستخلص منه الخطوط الأساسية بحيث لا تُمثله هو، وإنما المضمون الذي يُستتج من ظاهره، فهي بذلك تُعطي تصوّرًا أقرب إلى ذاتية شُبوها من الأسلوب الذي يتّخذ المُحاكاة\* التصويرية التفصيلية التي تطمح إلى نوع من الموضوعية، وبالتالي فإنّ العمل المُؤسّلب يُطلّب تفسيرًا خاصًا من المُتلقي.

والأسلية نزعة موجودة بشكل أو بآخر في كلّ الحضارات وفي كلّ الأزمنة (الحروف الأبجدية والأرقام والرموز هي نوع من الأسلية) ويتّحكم في وجودها شكل التعبير المُعتمد في حضارة ما (المنحوتات الخشبية في حضارة الفايكنغ)، أو المُعتقدات السائدة (في الفنّ الإسلاميّ الأسلية هي وسيلة للاعتقاد عن تصوير المخلوقات الحيّة بشكل يُعاضل الصّورة التي خُلقت عليها) أو الخيار الجماليّ الواعي (المدرسة التكعيبية في الفنّ الغربيّ في بداية القرن العشرين).

والأسلية في المسرح هي ابتعاد عن المُحاكاة التصويرية للواقع والاكتفاء بتقديم علامات تدلّ على هذا الواقع أو تُرجع إليه. لكنّه من الممكن

دبلارته\* حيث يكون أسلوب الأداء المُبَالِغ به وحركات اللازي\* والافتعة والأحراف التي تُحِيط بالشخصيات التُخَيُّمِيَّة\* نوعًا من الأسْلِبَةِ. كذلك فإنَّ استخدام المُعَمَّى في بعض العروض بديلاً عن المُثَلِّين هو نوع من الأسْلِبَةِ.

تُخَلَقُ الأسْلِبَةُ في مُكوِّنات العَرْضِ مَسَافَةً تَبَاعُدَ بَيْنَ المُتَلَقِّي والمَوْضُوع الذي يراه وَتُطَلَّبُ منه جَهْدًا فُضِيًّا مُعَيَّنًا، ولذلك تُعْتَبَرُ اليوم من عناصر المَسْرَحَةِ\* وتحقِّق التفرُّيبَ\*. واللجوء إليها في المسرح الحديث هو خيارٌ واعي يُتَخَلَّطُ التَّبَحُّثُ الجماليُّ إلى الرُّغْبَةِ في كَسْرِ الإيهام والابتعاد عن الواقعيَّةِ، خاصَّةً عندما تُقَرَّمُ الأسْلِبَةُ على استخدام نماذج مُسْتَقاة من أعراف مسرحية وروايز\* مُحلَّدة بحيث تُرجع إلى جماليَّة مُعَيَّنة أو لشكل مسرحيٍّ مُحدَّد، وهذا ما نَجِدُه بشكل واضح في عروض المُخْرِجَةِ الفرنسيَّة أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) والمُخْرِجِ التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-) حيث يأخذ العَرْضُ طابعه المُوسَلَّبَ من الإرجاعات العديدة إلى المسرح الشرقي عبر الروايز الحركية واللونية.

استخدم المسرحيُّ الألمانيُّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الأسْلِبَةَ التي استعار بعض عناصرها من المسرح الشرقي فكانت إحدى الوسائل التي لجأ إليها لِخَلْقِ التفرُّيب بشكل كبير في مسرحه. والأسْلِبَةُ في مسرح بريشت لا تُتَحَقَّقُ فقط على مُستوى أداء المُثَلِّ\* أو إخراج العَرْضِ، وإنَّما تُدْخَلُ في صُلْبِ الموضوع المُطْرُوح في المسرحية؛ ذلك أنَّ بريشت عَمَدَ إلى خلق جَدَلِيَّةٍ بَيْنَ الواقعيَّةِ والرُّؤْيِ من خلال تقديم أجزاء من الواقع لها دلالة عالية تَسْمَحُ من خلال أسْلِبَتِها بالانتقال من الخاصِّ إلى التَّصَوُّر العامِّ، وربط هذا الاستخدام بِالْجَدِّ

للجزء بَدَلًا من الكُلِّ أسلوبًا مقصودًا كما هو الحال في استخدام الأمثلة\*، فإنَّه يَسمح بالانتقال من الخاصِّ إلى العام، وهذا ما نَجِدُه على سبيل المثال في المسرح الملحمي\* ومسرح الحياة اليومية\*. من جهة أخرى فإنَّ الخطاب\* المسرحيَّ بكل أشكاله مثل المونولوج\* والحديث الجانبي\* هو نوع من الأسْلِبَةِ لأنَّه يُعْطَابُ لا يُحْتَوَلُ التَّكْرار والإحالة ولذلك يَحْلُفُ كُلُّ التفاصيل التي تَمَلَّا الحديث في الحياة العادية.

- على مُستوى العَرْضِ أو تصوير الواقع على الخشبة، يمكن اللُّجُوءُ إلى الأسْلِبَةِ في كافَّة مُكوِّنات العَرْضِ المسرحيِّ: فَالحَرَكَةُ\* المُتَبَوِّرة أو المُضْمَعَةُ والتي لا تُتَطَابَقُ مع الحَرَكَةُ في الحياة اليومية هي حركة مُوسَلَّبَةٌ، والديكور\* عندما يَتَبَعُ عن تصوير التفاصيل وَيَتَكَوَّنُ من بعض الأغراض المُوحِيَةِ (الصُّحُون تُوحي بِغُرْفَةِ طَعام)، أو عندما يَغِيب تمامًا ويُعْرَضُ عنه بالحركات التي تَدُلُّ عليه (حركة الأكل تُوحِي بوجود الصُّخْن) يكون ديكورًا مُوسَلَّبًا ويأخذ بِقَدَرٍ دَلَالِيًّا. كذلك فإنَّ الماكياج\* والرُّؤْيَ المسرحيَّ\* والِفَناعَ\* يمكن أن تكون عناصر مُوسَلَّبَةً لها دَلالَتُها بِالإضافة إلى وظيفتها الإخباريَّة (التاج وَحده يَكني لِلدَّلالَةِ على المَلَكِيَّة).

والواقع أنَّ هناك أنواعًا من المَسارِحِ\* تُقَرَّمُ على الأسْلِبَةِ في كُلِّ مُكوِّناتِها منها كُلُّ أشكال المسرح الشرقي\* مثل أوبرا بكين\* ومسرح النور\* والكابوتي\* حيث تَدُلُّ ألوان الماكياج مَثَلًا على السِّنَ والجِنْسَ والانتماء الاجتماعيَّ، وحيث يكون استخدام العَرْضِ\* المسرحيَّ مُرَمَّزًا بشكل كبير (السُّوط في يد المُثَلِّ يَدُلُّ على وجود عَرَبَةٍ في المسرح الصِّينيِّ). كذلك الأمر في الكوميديا

كذلك عُرِفَت هذه الظاهرة في العالم العربي منذ الجاهلية حيث كان المُحِيط والزَّواري والقَوَال والمَدَّاح يُقدِّمون عروضهم في الأسواق التجارية ويُلِّقون سوق عكاظ. وقد استمرت الظاهرة في كلِّ المُدُن العربية على مدى التاريخ، واشتهرت في هذا المجال أسواق الرِّوثة في دمشق في القرن الثاني عشر حيث كان القَوَالون ومُروِّضو القِرَدَة والمُشَخِّصون والشُّعراء الشعبيون يُقدِّمون عروضهم في الهواء الطَّلَق، وساحة الفنا في مراکش في المغرب حيث ما زال المَدَّاحون والسُّخرة ومُروِّضو الأفاعي يُقدِّمون عروضهم للناس حتَّى يومنا هذا.

ومثَّلوا عروض الأسواق كانوا غالبًا مُمثلين جَوَّالين *Jongleurs* يجتمعون بشكل مُؤقت في فِرَق أو يَنتمون إلى عائلة واحدة بسبب اضطرارهم للفقْر المُستمر، ومن أشهرهم عائلة رافيل في فرنسا وعائلة بلاسيد في إنجلترا وأكثر العائلات الغنيمة.

أبرزت عروض الأسواق الكثير من الأشكال\* المسرحية التي تقوم على الارتجال\* والحركة\* والإيماء\* والفناء، وبشكل الإضحاك فيها عُصَراء هامًّا ومثل الكوميديا ديلارته\*، والعروض التي تتكوَّن من فقرات مُتنوعة ومثل القوديل\* والميوزيك هول\*. كما أخذت هذه العروض المسرح بأشكال جديدة مثل عروض مسرح البولفاري في بداياته والأوبرا التهريرية\*، كما قلَّمت للمسرح\* والباليه\* أفضل المؤدِّين الذين تحوَّلوا إلى نجوم.

لم تُوثَّق هذه العروض لأنها لم تستند إلى نصوص مكتوبة لذلك غاب أكثرها أو تَمَّ تضييقها، بل ومُغت في كثير من الأحيان لأنها اعتُبرت صيغة مُعاكسة للمسرح الرسمي ولا تخضع لمعايير المسرح الجمالية التقليدية. لكن

الاجتماعي الذي يُحيط بالموضوع (انظر الفستوس).

انظر: الشُّرطية، المُحاكاة وتصوير الواقع.

## ■ الأسواق (مَسْرَح -) Fair-ground theatre

### *Théâtre forain*

تسمية تُطلق على عروض وأشكال فرجة\* كانت تُقدَّم على هامش الأسواق التجارية وخلال الأعياد الدينية منذ القَدَم وفي كلِّ الحضارات. تُعتبر عروض مسرح الأسواق من أشكال المسرح الشعبي\* لأنها تجذب جمهورًا مُتنوعًا. كذلك تقترب كثيرًا من مفهوم مسرح الشارع\* لأنها مسرح الخشبة المرتجلة والهواء الطَّلَق، ولأنَّ الغرض فيها هو الأساس وليس الفن.

تُصنَّف ضمن مسرح الأسواق أشكال فرجة مُتنوعة ومثل عروض المُهرِّجين والبهلوانات ومُروِّضي الحيوانات والسُّخرة والمُشعوذين والمُوسيقين وعارضي القُلُواهر العجيبة، كما تشمل عروض الدمى\* والإيماء\* وألعاب الخِفَّة ورَقصات الفِجَر وغيرها ممَّا كان يَتَمَّ عَرْضه في أسواق شهيرة تَوسِّمها مثل سوق سان جرمان في فرنسا، وسوق ماي فير وبارتولومي في إنجلترا، وسوق دانزيغ في بولونيا، وسوق نيجيني نوفجوروك في روسيا.

ما تزال بعض أشكال الفرجة هذه تُقدَّم اليوم في بلدان العالم على هامش المعارض التجارية ومعارض الكُتُب والمهرجانات المسرحية والفنية وفي الحدائق العامة ومَحَلَّات المترو وساحات المُدُن، وهي تُلقي تشجيعًا من بلديات المُدُن الكبرى لأنها تُضفي حيوية على الحياة اليومية. كما أنَّ بعض هذه الأشكال ترتبط بِمُناسبات مُعيَّنة مثل الأعياد الدينية في أوروبا ومواييم الأعياد الزراعية وأسواق الماشية في أمريكا.

*Spectaculaire* كاشم، وصارت تدل على الفرجة *Le Spectaculaire* بشكل عام.

تزامن التطور في النظرة إلى الفرجة مع المحاولات المتعددة التي جرت منذ بدايات هذا القرن لاستقراء وإحياء أشكال عروض من الماضي ومن الحضارات المختلفة. كما تبلور كنتيجة لتطور العلوم مثل الأنثروبولوجيا\* والسوسيولوجيا\* والسميولوجيا\* التي تهتم بالعرض المسرحي والعرض ككل، وبدراسة الظواهر الاحتفالية التي سبقت ظهور المسرح في المجتمعات القديمة. يُعقلى مفهوم أشكال الفرجة في يومنا هذا العروض التي تقوم على استقطاب متفرجين وعلى وجود حيزين هما حيز اللبّ *Aire de jeu* وحيز المتفرجين. من هذا المنطلق تندرج تحت تسمية أشكال الفرجة أنواع عديدة من العروض منها السيرك\* والألعاب الرياضية وعروض التزلج على الجليد وعروض افتتاح الألعاب الأولمبية وكل أنواع العروض الأدائية\* وبعض مراحل الاحتفالات مثل الاستعراض العسكري في الأعياد الوطنية إلخ. كما تندرج في نفس الإطار أغلب الأشكال التي كانت في الماضي شكل تمثيل جماعي تحول فيما بعد إلى فرجة مثل الكرنفال\* وبعض الطقوس والممارسات المنبثقة عن التقاليد الاجتماعية التي يشهدها متفرجون مثل الرقة في الأعراس ومرور المحول في موكب الحج ولعب السيف والقرس في المولد النبوي وغيرها، مع التأكيد على أنّ الطقوس والألعاب التي تتم دون وجود متفرجين وتحتوي على مشاركين فقط ليست أشكال فرجة ولا تصير كذلك إلا حين تصبح مشهداً يحترى على حيزين (حيز الفرجة وحيز المتفرجين).

من هذا المنطلق نجد في البلاد العربية عددًا

ممثل مسرح الأسواق استطاعوا أن يتجاوزوا أو يتحايلوا على قوانين المنع التي طالت كل الأشكال الشعبية وما أدى إلى استمرارها رغم ذلك.

مع تطور السينما انتقل بعض ممثلي الأسواق إلى العمل فيها وساهموا في نجاح السينما الاستعراضية، ولهذا السبب ظهر نوع سينمائي يُعرف باسم سينما الأسواق *Cinema forain* وأشهر من أخرج له الفرنسي جورج ميلييس *G. Méliès* (١٨٦١-١٩٣٨) الذي عَمِل في المسرح الاستعراضي قبل السينما. بالإضافة إلى ذلك فإن الأفلام التي تناولت عروض السيرك وحياة القمار كانت تصويرًا حيًا لفترات عروض الأسواق وفرفقها. وتجد الظاهرة نفسها في بدايات السينما المصرية الاستعراضية وخاصة الأفلام التي صورت حياة الفرق الجوّالة ومعاينة أفرادها.

انظر: مسرح الشارع، أشكال الفرجة.

## ■ أشكال الفرجة

### Spectacles

### Spectacles

في اللغة العربية الفرجة بالمعنى العام هي الخُلوص من الشدة والهَم. وهناك أيضًا معنى يقترب كثيرًا من العرض المسرحي تدل عليه الكلمة المؤلفة سريانية الأصل فرجة، وهي اسم لما يُفترج عليه من الغراب شُيبت كذلك لأن من شأنها تفريج الهموم، ومنها فعل فرجه على شيء غريب لم يره من قبل أي أراه إياه.

أما كلمة *Spectacle* فتولدت من الفعل اللاتيني *Spectare* بمعنى نظر وشاهد، أي إنها مُرتبطة بما هو مرئي، وفي هذا استبعاد لمفهوم النص المسرحي كأساس للعرض. في الخطاب النقدي الحديث استُخِلت صيغة المشهدي

Forma أي القالب. وتعتبر الأشكال المسرحية لا يقصد به هنا حضوراً الشكل مقابل المضمون. عرّف تاريخ النقد المسرحي محاولات دائمة لتصنيف المادة المسرحية على ضوء المعايير المعروفة تاريخياً للتمييز بين الأجناس والأنواع التي تخضع لقواعد واضحة وتحويل سمات محددة منذ أرسطو ومرواً بالكلاسيكية\* في القرنين السابع عشر والثامن عشر وحتى نهاية القرن التاسع عشر. فبالإضافة إلى تصنيف المسرح إلى الأنواع\* المسرحية بناء على القواعد\* التي طرحتها كتب فن الشعر\*، ظهرت تصنيفات أحدث بناء على التيارات الجمالية (مسرح كلاسيكي، رومانسي، رمزي إلخ)، أو على الموقع الجغرافي (مسرح شرقي، مسرح غربي، مسرح عربي إلخ) أو بناء على الصيغة أو الطابع أو اللون الجمالي الذي يوحى به في المضمون (مأساوي، مضحك). لكن ظهور التصنيف إلى أشكال مسرحية كان أقل صرامة وأكثر تنوعاً من التصنيف إلى أنواع ومدارس، وهو يستخدم حالياً بالإضافة إلى التصنيفات السابقة.

ينطلق تصنيف الأشكال من توصيف ما للمادة المسرحية يسمح بالإحاطة باتجاهات وحالات مسرحية متنوعة ومتباعدة. فهو يتوقف عند الظاهرة أو الظواهر التي تشكل تياراً مثل مسرح الحياة اليومية\* أو المسرح الحميمي\*، أو تلك التي تحدد لنفسها هدفاً ما مثل المسرح التحريضي\*، أو تلك التي تتبنى أسلوباً معيناً مثل المسرح الفقير\*، أو التي ركزت أشكال عروض حملت طابعاً معيناً مثل المسرح الثنائي\* أو العروض الأدائية\* Performance إلخ؛ أو يكون بناء على شكل الكتابة المسرحية (درامي/ ملحمة)، أو بناء على الهدف المراد من

كثيراً من أشكال الفرجة والأشكال أو الظواهر شبه المسرحية Formes parathéâtrales التي تشكل التراث الشعبي في منطقة لم تعرف المسرح بمعناه الغربي. من هذه الأشكال نذكر الحكواتي\* والفراداتي وحلقات الرّجل ومسرح السامر\* والحلقة وعرض البساط وتمثيلية سلطان الطلبة\* وحلقات الذكر والمولوية وحلقات الزار حين تصير فرجة وغيرها.

ثار الجدال في البلاد العربية حول إمكانية اعتبار أشكال الفرجة هذه عناصر مؤلفة للمسرح أو مسرحاً بالفعل. وقد ظهرت دراسات نظرية منها ما يؤكد هذه الفكرة (علي الراعي، علي عقلة عرسان، عبد الكريم برشيد، يوسف إدريس، توفيق الحكيم، سعد الله ونوس)، ومنها ما يرفضها تماماً. كما برزت محاولات مسرحية لاستثمار هذه الأشكال في محاولة لتنضير المسرح العربي وإعطائه هوية محلية من خلال الدخول إلى مواضيع وشخصيات مستقاة من التراث مثل المهرج\* والحكواتي وسُلطان الطلبة والفرفور والمذبح، وإلى علاقات فرجة تقليدية تراثية مثل المقهى والسمار والحلقة وخيال الظل\* والأراغوز\*. والواقع أنّ هذه الظواهر لا تحتوي على عناصر المسرح بشكله المتكامل، وهي وسائل تعبير وأطر ومضامين كانت موجودة في مكان وزمان محددين، وبالتالي فإن استثمارها في المسرح العربي كان قفلاً حين انطلق من وعي لهذه المعطيات على صعيد الشكل والمضمون وليس كإطار شكلي فقط. أنظر: الاحتفال، السامر، خيال الظل.

## ■ الأشكال المسرحية theatrical forms

### Les formes théâtrales

كلمة شكل Forme مأخوذة من اللاتينية

بالربط بين أعمال مسرحية لها نفس الثبنة (انظر الثبونة والمسرح) وإن كانت متباعدة زمنيًا ومكانيًا يغل غروض الأسرار\* في القرون الوسطى والمسرحيات التاريخية التي كتبها الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، ومسرحيات الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) لأنها مفتوحة على أفق معين تاريخي أو ديني أو أخلاقي (انظر شكل مفتوح/ شكل مغلق).

انظر: الأنواع المسرحية، علم الجمال والمسرح، شكل مفتوح/ شكل مغلق.

## ■ الإضاءة

### Lighting

#### Eclairage

الإضاءة هي أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب المؤثرات السمعية\*، وكانت وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح ثم تطورت عبر الزمن فصارت تستخدم بمنحى درامي ودلالي.

في المسرح اليوناني والروماني وفي كل المسارح التي كانت تقدم في الهواء الطلق وفي وضع النهار (مسرح القرون الوسطى والمسرح الإليزابيثي والإسباني في العصر الذهبي)، لم تكن هناك حاجة لاستخدام الإضاءة المصطنعة إلا لخلق الإحساس بحلول الظلام في الحدث، ولتحقيق ذلك كانت تستخدم الفوانيس والمصابيح كنوع من الأكسوار\* للدلالة على حلول الليل. كذلك فإن بعض عروض المسرح الديني\* حين كانت تتم في الكنائس استُخدمت الإضاءة للإيهام بجو معين.

من الأسباب التي استدعت اللجوء إلى الإضاءة اعتبارًا من القرن السادس عشر التحول إلى تقديم العروض في الأماكن المغلقة وفي

العملية المسرحية (مسرح احتفالي/ طقسي\*، مسرح تحريمي\*، مسرح تعليمي\*).

ظهر هذا الاتجاه مع تطور المسرح اعتبارًا من القرن التاسع عشر وبرز أشكال مسرحية متنوعة وجديدة لا تدخل ضمن قوالب أو أطر محددة، مما استدعى تطوير النظرة إلى هذه الأشكال ومحاولة إفراح مكان لها في الخطاب النقدي المسرحي. كما ترافق بالتساويات الجديدة التي طرحت حول ماهية المسرح (انظر سوسيولوجيا المسرح، الأنثروبولوجيا والمسرح). وقد سمحت هذه النظرة الجديدة بطرح تساؤلات جدلية حول جدوى عملية تصنيف المسرح ككل لأنها تبقى دائمًا محاولة غير كاملة ومصطنعة وتخرج عن نطاق الممارسة الفعلية، حتى لو قام الكاتب والمخرج بتحديد نوعية المسرحية التي يكتبها أو يقدمها.

لا يفترض هذا التصنيف الجديد معايير ثابتة ودقيقة كما هو الحال بالنسبة للأنواع، سيما وأن الحدود بين الأنواع والأشكال صارت هشة لدرجة يصعب معها التمييز بين مكوناتها الفالراجيديا\* مثلاً هي نوع مسرحي محدد المعالم، لكنها أيضًا شكل من أشكال المسرح بالمنظور الحديث والأوسع. بالمقابل فإن الكوميديا ديلازته\* هي نوع له خصوصيته وقواعده، لكنه أعمل كشكل شعبي ولم تحدد أبعاده جماليًا إلا في فترة لاحقة، ولذلك لم يُصنف كنوع وصار يُشار إليه اليوم تارة على أنه نوع وتارة على أنه شكل مسرحي. وهذا هو حال كل ما أفرزته التيارات التجريبية اعتبارًا من نهاية القرن التاسع عشر، وغالبية عروض المسرح الشعبي\*، وكل ما لا يتحدد بقوالب جامدة.

جدير بالذكر أن التصنيف إلى أشكال سمح

كما يُستدلّ من كتاب «جواريات حول تجهيزات الخشبة» (١٥٦٥) للإيطالي ليونو ليريوي دي سومي Leone Ebreo di Soma. في القرن السابع عشر في إنجلترا، برز اسم الإنجليزي أنيغو جونز Inigo Jones (١٥٧٣-١٦٥٢) الذي استفاد من التقنيات الإيطالية في تنفيذ عروض الأفعية\* حيث استخدّم الكثير من الاضواء الملونة التي أطلق عليها اسم زجاج المجوهرات، والإضاءة الجانبية التي تُعطي لمعاناً وانعكاسات تفوق الإضاءة الخلفية أو المسلطة من مقدمة الخشبة.

في القرن الثامن عشر انتقدت الإضاءة الثعبية في المسرح على أنها مزعجة وغير كافية، وتمت المطالبة بحذف إضاءة مقدمة الخشبة Feu de la rampe لأنها مزعجة وتُسوّء تماثيل وجه الممثل\*. وقد اهتم العالم الفرنسي لافوازييه Lavoisier في تلك الفترة بمشاكل الإضاءة في المسرح واقترح إخفاء منابع الثور في أعلى نقطة في المسرح وتسلط الضوء على المكان المطلوب في الخشبة من خلال عاكسات، كما اقترح استخدام غازات ملونة لتحقيق إضاءة ملونة.

في القرن التاسع عشر تعامل الألمانى ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) مع الإضاءة كمُصنّع يُبرز طباع الشخصيات من خلال مُرافقة ظهور كُل شخصية\* من الشخصيات بلون إضاءة يتّسجم مع طباعها (الإضاءة الحمراء مع الشخصية الشريرة والإضاءة الزرقاء مع الشخصية البريئة)، كما أنّه قرّض العتمة في صالة المُتفرّجين للمرة الأولى في تاريخ المسرح الغربي، وذلك في العروض التي قُدّمتها في مسرح دار الاحفالات في بايروت. وقد حقّق فاغنر ذلك من أجل إلغاء شعور المُتفرّج بعالم

قُدرات المساء، والاهتمام بتحقيق الإيهام\* من خلال قواعد المنظور\* في الديكور\* وما استعجم على صعيد الإنارة، والتوجّه نحو استخدام الجيل المُبهرة في المسرح ومن يُميّزها تأثيرات الإضاءة الفعلية أو المرسومة (تأثيرات الضوء والظّل في اللوحة الخلفية\* المرسومة بطريقة خداع البصر Trompe l'œil. في البداية كانت الإنارة جزءاً من تجهيزات المسارح المُخفّة في إيطاليا وفرنسا (ثريات مُجهّزة بشموع تُعلّق في مُتّصف صالة المُعرّض وتُضيء الصالة والخشبة معاً)، وكان تبديل الشموع وإشعالها يتطلّب قطع المُعرّض المسرحي كُل نصف ساعة ومّا أثر على شكل الكتابة وكان أحد أسباب ظهور التقطيع\* إلى فصول.

جدير بالذكر أنّ الإمكانات المُحدودة للإضاءة في تلك الفترة لم تُنصّح من التفكير باستخدام هذا المُنصر بمنحى دراميّ ضمن التوجّه الذي بدأ يتبلور نحو اعتبار العالم المُصوّر على الخشبة نموذجاً مُصغّراً عن العالم الخارجيّ، ومع بداية البحث عن العناصر التي يُمكن أن تُضفي مصداقية على الحَدَث وتُحقّق مُشابهة الحقيقة\*. من الوسائل التي اتُّبعت لتحقيق ذلك:

- تغطية الثوالب الواسعة وإطفاء بعض الشموع على الخشبة لخلق الإحساس بحلول الليل.
- استخدام إضاءة ملونة بتجهيز المشاعل بمرايا عاكسة، ووضعها ضمن أوعية زجاجية فيها سائل ملون كما يُستدلّ من بحث الإيطالي سباستيانو سيرليو S. Serlio حول الإضاءة في «الكتاب الثاني في العمارة» (١٥٤٥).
- إنارة الخشبة بشكل قويّ في التراجيديات، ثم يتّيم إتقاص الإضاءة تدريجياً بإطفاء الشموع على الخشبة وذلك مع بداية الحَدَث المأساوي

مُكثَّف لتجهيزات الإضاءة الثابتة ومُسلَّطات الضوء المُوَجَّهة، واستُخدِمت مُنْقِيَات الضوء (فيلتر *Filter*) وأشعة الليزر للتوصُّل إلى مؤثِّرات بَصَرِيَّة عالية الجودة للإضاءة من خلال مؤثِّرات الإضاءة وحدها بالإبصار ضمن مُوَج البحر وبالتحليق داخل الغيوم، وكالإضاءة بجوِّ النهار الطبيعي تمامًا، كما أنَّ لوحات التحكم الإلكترونية سَهَّلَت عَمَل هندسة الإضاءة وتنفيذها وجَعَلَت منها اختصاصًا جديدًا ووظيفةً تَقْنِيَّة يَضطلعُ بها مُدير الإضاءة الذي يَعْمَل إلى جانب المُخرج\* والسينوغراف معًا.

مع هذا التطُّور في التَقْنِيَّات صارت الإضاءة تُستخدَم بشكل أساسيٍّ لتشكيل البُعد السينوغرافي للمكان، فهي من العناصر التي يُمكن أن تُحدِّد حَيَز اللَّبِّب *Aire de jeu* بالنسبة للمُتفرِّجين، وتُحدِّد العلاقة بين الخشبة والصالة\*، وتُخلِّق أَمَكَّة مُتوازنة على الخشبة ومُستويات مكانية مُختلفة، كما تَسمح بتغيير الديكور في القَعْمَة. كذلك تَلعب دَوْرًا هامًّا في تحديد زمان الحَدَث (ليل/نهار، جَوِّ الفصول الأربعة، ضوء الشمس أو القمر) وإيقاعه (إيراز تَوَافُر مراحل الحَدَث أو التركيز على لَحظَات مُعيَّنة أو واقعة ما) وتحديد مَفاصِلِه الأساسية (تَقطِيع الحَدَث بتعاوُب الضوء والغَلْمَة بَدَلًا من إسدال الستارة\*). كذلك تُساهم الإضاءة في خَلْق الإحساس بجوِّ مُعيَّن (رُغْب، هُدوء، تَرَقُّب إلخ)، وبالطابع الجَماعِي حار/بارد، وفي إيراد الأداء\* وتعبير وَجْه المُمثِّل والحَرَكَة\* على الخشبة. من جانب آخر تَلعب الإضاءة دَوْرًا في توجيه عملية التَلَقِّي. فهي تُساهم في تمديدية الإدراك البصري في اللحظة المسرحية الواحدة والتَقطِيع إلى لوحات مُتعدِّدة ضمن المشهد الواحد كما أنَّ تحديد الإضاءة يُمكن أن يلعب دَوْرًا في تدعيم خَلْق

الواقع ومُساعدته على الدُخول بشكل كامل في عالم الإيهام\*. جدير بالذكر أنَّ الإيطاليَّ انجيلو إنغينيري *A. Ingegneri* كان أوَّل من دعا إلى إلغاء الإضاءة في الصالة منذ عام ١٥٩٨، لكنَّ ذلك لم يَحَقِّق إلَّا بعد عِدَّة قُرُون بسبب رَغْبَة المُتفرِّجين في رؤية بعضهم بعضًا.

من الذين ساروا في نفس منحى فاغنر السويسريُّ أدولف آبيا *A. Appia* (١٨٦٧-١٩٢٨) الذي اعتَبَر الإضاءة من الوسائل التي تُعطِي للمكان\* والمُمثِّل\* قيمة تشكيلية كبيرة، فأفَرَّغ الخشبة من الأكسوار وجعل الإضاءة بديلًا عن الديكور. وقد صاغ آبيا أفكاره هذه في كتاب «إخراج الدراما الفاعغيرية» (١٨٩٥).

وواقع الأمر أنَّ الإضاءة تَطَوَّرَت تَقْنِيًّا بشكل سريع منذ بداية القرن التاسع عشر، فقد تَمَّ اللُّجُوء إلى استخدام المصابيح الزيتية، ثم استبدلت بمصابيح الغاز التي يَتِمُّ التحكم بها من لوحة موجودة على يَمِين المسرح ثُمَّ في المُقَدِّمة تحت غُلْبَة المُلَقَّن\*. واستُخدِمت كذلك مصابيح تُطَلِّق حُزْمَة من الضوء وتَسمح بِتَابعَة حركات المُمثِّلِين. ويُمكن اعتبار ذلك بِدَايَة استخدام مُسلَّطات الضوء (البروجكتورات) في المسرح. أمَّا الإضاءة الكهربائية فقد استُخدِمت للمرَّة الأولى في أوبرا باريس عام ١٨٤٩ ثُمَّ في مسرح كاليفورنيا في سان فرانسيسكو بأمريكا عام ١٨٧٩ وشاع استخدامها في السنين اللاحقة في بقية مسارح أوروبا وفي العالم العربيِّ حيث كان مسرح المصريِّ إسكندر فرح أوَّل مسرح أُتِير بالكهرباء عام ١٨٩٩ وجُهِّز بكافة المَقَدَّات التقنية. وقد كان لاختراع الكهرباء تأثيرًا جَذرِيًّا في تدعيم الدَوْر الدرامي للإضاءة.

في يومنا هذا تَشَهَّدُ الإضاءة تَطَوُّرًا هائلًا مع تَطَوُّر التجهيزات التقنية، إذ صار هناك استخدام



بروك P. Brook (١٩٢٥-) وغيرهما.  
انظر: المؤثرات السمعية.

## ■ الأطفال (مَسْرَح) Children's Theatre Théâtre pour Enfants

تسمية تُطلق على العروض التي تتوجه لجمهور من الأطفال واليا فعين ويُقدِّمها ممثلون من الأطفال أو من الكبار، وتتراوح في غايتها بين التعليم والإمتاع. كما يُمكن أن تشمل التسمية عروض الدُّمى\* التي تُوجَّه عادةً للأطفال.

يُمكن أن يأخذ مسرح الأطفال شكل العُرْض المسرحي المُتكايل الذي يُقدِّم في صالات مسرحية أو في أماكن تُواجه الأطفال مثل الحدائق أو المدارس، كما يُمكن أن يدخل في نطاق أوسع فيكون جزءاً من عملية تربوية تهدف إلى تحريض خيال الطفل وتنمية مواهبه فيأخذ شكل التجارب الإبداعية ذات الطابع الارتجالي بإدارة مُنْشَط مسرحي تسوُّل في المراكز الثقافية والمؤسسات التربوية.

وصيفة مسرح الأطفال حديثة تكمن أصولها في العروض التي كانت تُقدِّم في الماضي في المدارس في مناسبات تعليمية أو دينية (انظر مَسْرَح مدرسي). وقد تزايدت أهميته مع اهتمام الدول والقائمين على الثقافة والتربية بالطفل لإعداد جيل واع، ومع تطوُّر البحث في خصوصية الطفل كُمُتَلَقُّ.

من المسرحيات الأولى التي نُحِث خصيصاً للأطفال مسرحية الكاتب البلجيكي موديس ماتيرلنك M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) «المُصفور الأزرق» (١٩٠٨)، وهي ذات طابع تعليمي لأنها تُخاطب عقل الطفل وتعتريه كائنات واعية. هناك أيضاً مسرحية الإسكتلندي جيمس

الإحساس بالواقع وإدراك مُجْمَل العناصر المسرحية بشكل متساوٍ أو في خَلْق الإحساس بالرتابة إلخ. كُلُّ ذلك زاد من أهمية المسرح كفنٍّ بصريٍّ يستعير يقيناته من السينما ويُنافسها. من هذا المنطلق أصبح الكتاب يهتمون بِدَوْر الإضاءة ويذكرونها فيسمن الإرشادات الإخراجية\*، كما صار استخدام الإضاءة مجال بحث جمالي وتقني وخبيراً إخراجياً:

- من المُخرجين من يميل لاستخدام الإضاءة بشكل مُكثَّف في العُرْض بحيث تُصبح عُضْراً دلائلياً هاماً، وهذه حالة الأميركي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-) والإيطالي جورجيو شتريلر G. Strehler (١٩٢١-) والفرنسي باتريس شيرو P. Chéreau (١٩٤٤-). كما أنَّ بعض المُخرجين دعموا الإضاءة بوسائل بصرية أخرى مثل الشرائع الضوئية والأفلام السينمائية كما فعل الألماني إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) في عُرْض «رُغْماً من كل شيء» عام ١٩٢٥ والتشيكي جوزيف سفوبودا J. Svoboda (١٩٢٠-) في عروض فرقة مسرح اللاتينا ماجيكا. كذلك نلحظ توجُّه بعض الفنانين في مجال الرقص وعروض المُنْزَعات\* وعروض الصوت والضوء Son et Lumière لاستخدام تقنيات الإضاءة المُتطوِّرة في تحقيق عروض فنية مبهرة كما فعل الفرنسي جان ميشيل جار J.M. Jarre الذي حوَّل المدينة إلى فضاء عُرْض بواسطة الموسيقى والإضاءة الليزرية.

- من المُخرجين من يرفض الإضاءة كوسيلة تعبيرية ويُفضِّل الإضاءة الحيادية لإبراز أداء المُمثل والعناصر الدرامية الأخرى، وهذا ما نجده في أعمال الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) والإنجليزي بيتر

بعض تجارب مسرح الأطفال على الطابع التعليمي بشكل أساسي، واستُعيد البروتوار الخيالي واستُبدل بمسرحيات مكتوبة للكبار كجزء من سياسة إعلامية وإيديولوجية.

في ألمانيا حيث لمسرح الأطفال تقاليد عريقة، يُعتبر مسرح Gripp's Theater في برلين الغربية سابقاً من الفرق المتميزة التي تُقدم عروضاً تُصنف بالقرادة.

في فرنسا حيث بدأ الاهتمام بمسرح الأطفال منذ الخمسينات، يبرز اسم الكاتب والمخرج ليون شانسوريل (1886-1965) L. Chancelier وكاترين داستيه C. Dasté التي أسست فرقة «التحاة الخضراء» المعروفة للأطفال.

في العالم العربي كانت عروض الدُمي هي الصيغة الأولى لمسرح الأطفال. بعد ذلك وفي الستينات، أُشْرِفَت الحكومات في البلاد العربية وخاصة في مصر وسورية على مسرح الأطفال ضمن السياسة الثقافية والتربوية الشاملة، وقد تأسس أول مسرح أطفال في مصر عام 1964 في الإسكندرية. في سورية تأسس مسرح العرائس عام 1960 وكان يُقدِّم عروضه ضمن نطاق المسرح المدرسي، لكن بعض المخرجين اهتموا بتقديم عروض دُورية للأطفال يُؤدِّبها مُمثلون كبار ومنهم المخرج مانويل جيجي (1946-).

من العروض المتميزة التي قُدِّمت للأطفال في العالم العربي عُرض «يعيش الهرج» الذي قدَّمه الإيماني اللبناني فائق الحبيصي (1946-) عام 1981 بالاشتراك مع أسامة شعبان ومحمد القيسي.

### خصومية مسرح الأطفال:

تتبع خصومية مسرح الأطفال من خصومية

باري J. Barrie (1860-1937) «بيتربان» (1904)، ومسرحيات الاسبانيي اليخانديرو كاسونا A. Cassona (1903-1950) التي كتبها للأطفال والشباب.

اعتباراً من مُتَصف القرن العشرين أنشئت المنظمة العالمية لمسرح الطُفل Assitej ومقرها باريس، وقد شاركت فيها منذ البداية أرمعون دولة. ساعد وجود هذه المنظمة على انتشار مسرح الأطفال في كُلِّ دول أوروبا، وعلى زَئطه بمراكز الثَّباب والطفولة أو بالمراكز الدرامية.

من أهم الدول التي كانت سِاقَة في مجال مسرح الأطفال الدُول السكندنافية وهولندا واليابان وكذلك البرازيل في أمريكا اللاتينية حيث توجد مسارح للأطفال في كُلِّ المُدُن الكبرى وحيث تُنظَّم مُسابقات في عَظَل نهاية الأسبوع لتشجيع هذا المسرح.

يُعتبر الاتحاد السوفيتي والدول الاشتراكية سابقاً من البلاد التي اهتمت الحكومات والمؤسسات الرسمية فيها بمسرح الأطفال كما وكيفا (عَدَد الفرق والمسارح والجانب الفني)، وأفردت مناهج تعليم خاصة لإعداد المُمثل فيه، فقد أنشئت في روسيا منذ 1918 مكاتب من أجل مسارح الطُفولة وأعياد الطُفل، وأهم مَنْ عَول فيها المُخرجة الروسية ناتالي ساتز N. Satz التي أدارت مسرح موسكو للأطفال في 1921 والمسرح المركزي للأطفال في 1936، والمخرج ألكسندر بريانتسيف A. Briantsev الذي أسس عام 1922 مسرح المُشاهد الشاب في بيتروغراد. وقد استكتب هذه المسارح كُتَّاباً معروفين مثل الروسي ألكسي تولستوي A. Tolstoi (1882-1945) الذي ألف مسرحية «الفتح الذهبي» (1936). لكن فترة الثلاثينات شهدت في هذه البلاد تحوُّلاً نوعياً إذ تركَّزت

الفني يمثل الرسم الحر والتعبير الجسدي والتعبير الشفوي والكتابي.

من جهة أخرى، استخدم هذا التوجه في مسرح الأطفال لغاية علاجية على الصعيد النفسي (انظر البيكودراما).

### أداء الممثل والعرض:

كان الأداء في مسرح الأطفال خطايا في البداية، وكان العرض فيه يجنح نحو الواقعية، ثم توجه الأداء في تطور لاحق إلى شكل مؤسلب يعتمد على التعبير الجسدي والإيماء وفن المهرجين في السيرك وتقنيات لعب الأطفال، كما ازداد الاهتمام بالارتجال في العملية الإبداعية.

من جهة أخرى تخلق العرض المسرحي عن الالتزام بضرورة المحاكاة وتصوير الواقع على صعيد الديكور والأغراض، وذلك استناداً إلى سعة خيال الطفل واختلاف متعلقه عن متعلق البالغ، وتقبله لما هو تجريبي ومؤسلب بشكل تلقائي.

كذلك فإن عروض الأطفال تحتوي غالباً على الموسيقى والرقص لكونها تجذب الطفل ولكونها تشكل لغة بصرية وسنعية موازية للكلام أو بديلاً عنه.

### مشاركة الطفل وطيبة التلقي:

يتجه مسرح الطفل اليوم إلى الاعتماد بشكل أساسي على مشاركة الطفل وأحياناً تدخله في مجرى العرض مما يزيد من حيوية الحوار بين الممثل والمتلقي، كما يزداد توجه نحو كسر العلاقة التي يقتضيها المكان المسرحي التقليدي.

انظر: عروض الثمن، المسرح المدرسي،

المتلقي فيه. فمع أن الأطفال قادرون أكثر من الكبار على الدخول في ثوبة الخيال، وعلى تقبل الأسلبة في تحقيق عناصر العرض، إلا أنهم أكثر انتباهاً إلى التفاصيل مما يجعل من تحضير مسرحية للطفل عملية صعبة تتطلب خبرة ودراسة بكافة المراحل، بدءاً من تحديد الهدف المرسوم لهذا المسرح واختيار البروتوار والنص، وانتهاء بأدق تفاصيل العملية الإخراجية وشكل الأداء.

### النص المسرحي:

في الماضي كانت تقدم للأطفال عروض مستمدة من كلاسيكيات الأدب ومن التراث التاريخي والديني كما هو الحال في المسرح المدرسي. فيما بعد، ونظراً لندرة النصوص المكتوبة أساساً لمسرح الأطفال، اتكأ هذا المسرح على عالم الحيوانات وعلى الحكايات التي ترسم عالمًا صغائياً يستثير خيال الطفل مع تحويلها إلى عروض مسرحية من خلال الإعداد.

في تطور لاحق، وانطلاقاً من الرغبة في تفسير مسرح الطفل، وبتأثير من التجريب مع الطفل ومن خلاله واستثمار الطاقات البديعة لديه، صار هناك توجه للتعاثر مع مسرح الأطفال بشكل مختلف تماماً من خلال الاستغناء عن النص ودفع الطفل بتوجيه من منسّق مسرحي في المدرسة أو المسرح للمشاركة في كتابة النص وتحضير الديكور و ربط التمثيل باللعب. تتم هذه التجارب إما في مدارس تجريبية أو في إطار تجمعات ثقافية، وعملياً لا يكون الهدف الأساسي منها الوصول إلى عرض جاهز بقدر ما ينصب الاهتمام فيها على مسار العملية الإبداعية. وقد توافقت هذا النوع من التوجه المسرحي مع النظرة الجديدة للإبداع

اللُّبّ والمسرح، التَّشْيِيط المَسْرَحِيّ.

## ■ الإعداد

### Adaptation

### Adaptation

الإعداد بالمعنى الواسع للكلمة هو عملية تعديل تجري على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فنيّ مُغاير يتطابق مع سياق جديد. وتشمل تسمية الإعداد مُختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لِمَمل ما، وبين عملية إعادة الكتابة بشكل كُلّي مع الحفاظ على الفكرة، وهذا ما يُطلق عليه بالعربية اسم الاقتباس. كذلك كَرَّجت المادة في مجال المسرح أن يُشتق من كلمة المسرح بالعربية فعل يُطلق على الإعداد هو فعل مَسَرَحَ، أي حوّل مادة ما لتصبح صالحة للمسرح.

والإعداد شكل من أشكال الكتابة لا يقتصر على مجال المسرح وإنما يطال كُلّ الفنون والأدب: فهناك إعداد الروايات للسينما والمسرح والتلفزيون، وإعداد حكايا الجِنّيات *Féeries* للبالغين، وإعداد القصائد الشعرية لتُقدّم على خشبة المسرح وغيرها.

شاع الإعداد في العصر الحديث مع التوجّه نحو تدخّل الفنون وزوال الحُدود بين الأجناس الأدبية والفنية، ومع تَطوُّر الإمكانيات الفنية التي أتاحتها التكنولوجيا الحديثة (الإضاءة\* والتسجيلات الصوتية واستخدام الشرائح الضوئية والقديو).

والتطابق بين العمل الأصلي الذي يَتِمّ الإعداد منه والعمل الجديد ليس مِيارًا إلزاميًا لكنّه أحد التّحايير الجَماليّة التي يُنظر من خلالها إلى العمل المُعدّ، لأنّ الإعداد يُمكن أن يكون قِراءة\* جديدة أو تَحَرُّجًا جديدًا يقول شيئًا مُغايرًا، خاصّة عندما يكون العمل مُرتكزًا على أحد

المواضيع التي ذاعت حتّى تحوّلت إلى ما يُشبه الأسطورة، وهذا ما نجده في كثير من الأعمال نذكر منها فيلم الإيطاليّ فريدريكو فيليني F. Fellini الذي يُعالج سيرة حياة «كازانوفا» برؤية مُغايرة للطرح التقليديّ، ومسرحيّة الفرنسيّ جان كوكو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) «الآلة الجهنميّة» التي تطرح أسطورة أوديب برؤية مُعاصرة، ومسرحيّة المصريّ علي السالم (١٩٣٦-) «إنت اللي قتلت الوحش» التي تُعالج نفس الأسطورة في مضمون جديد.

تَبوُّاُ الإعداد مكانه كشكل كتابة في يومنا هذا لدرجة أنّه أحبط بقوانين تُحدّد أبعاده، منها عقْد الإعداد الذي يَسمح فيه المُؤَلِّف لشخص آخر أن يقوم بإعداد عَمَلٍ جديد عن مُؤلّفه الأصليّ، ومنها الشُّروط الماليّة التي تُحدّد المبلغ الذي يُقدّم للمُؤدّ بما يتناسب مع أعراف وقواعد الجهة.

## الإعداد المَسْرَحِيّ:

الإعداد المسرحيّ قديم قَدَم المسرح مع أنّ التعبير لم يظهر إلّا مُؤخَّرًا. فمُصوص الكلاسيكيّين الإغريق تُعتَبَر إعدادًا «دراميًا» عن مادة سَرديّة هي الملاحم والأساطير؛ كما أنّ مسرحيّات الإنجليزيّ وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وعلى الأخصّ التاريخيّة منها، هي إعداد دراميّ أو اقتباس عن وقائع المُؤرخين القدماء. كذلك كان الكُتّاب المسرحيّون في كثير من المُصور يستلهمون أعمالهم من الروايات: فمسرحيّة «السيد» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤)، ومسرحيّة «دون جوان» للفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) هما نوع من الإعداد الدراميّ عن روايات وأساطير

الإعداد الدراماتوري. من الأمثلة على هذا النوع من الإعداد العُرُض الذي قَدَّمه الروسي ألكسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) تحت عنوان «الليالي المصرية» وجمع فيه نُصوصًا لشكسبير وبوشكين وبرنار شو تُدور حول شخصية كليوباترا.

في بعض الأحيان يُعَيَّل الإعداد إلى حدِّ إعادة الكتابة بشكل كامل ويقوم بهذه العملية الكاتب نفسه أو الدراماتورج\* أو المُخرج، أو تقوم الفرقة\* بأكملها بعملية إعادة الكتابة، وفي هذه الحالة يُطلق على الإعداد اسم الإبداع الجماعي\*. من الأمثلة على هذا النوع من الإعداد العُرُض التي قَدَّمتها فرقة مسرح الشمس في فرنسا أو فرقة شكسبير المَلَكِيَّة في إنجلترا. وفي كُلِّ الأحوال فإنَّ ظاهرة الإعداد المسرحي تطوَّرت مع فنِّ الإخراج\* لأنَّ المُخرجين كانوا مَيَّالين لإعداد نُصوصهم الخاصة.

والإعداد المسرحي يأخذ شكلين: الأول هو تقديم عمل ما بتقنية مُغايرة، وهذا ما يحصل عند إعداد الرواية أو القصيدة للمسرح، والثاني تعديل العمل الأصلي بحيث يتناسب مع الجمهور\* الذي يُقدَّم له (إعداد مسرحية مكتوبة للكبار من أجل تقديمها للأطفال على سبيل المثال، أو إعداد الكلاسيكيات من أجل تقديمها لجمهور مُعاصر). في هذه الحالة يُمكن أن يَلبَّس الإعداد إلى حدِّ تقديم قراءة جديدة للعمل الأصلي لتحمل إسقاطات مُباشرة على الحاضر بحيث تكون أكثر فعالية وتأثيرًا على الجمهور، وهنا ما فعله المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في إعداده لمسرحية «أنتيغونا» لسوفوكليس Sophocles (٤٩٦-٤٠٦ ق.م) حيث استبدل قوانين كريون في النص الأصلي بجهاز الاستخبارات النازي، والمُخرج

إسبانيَّة؛ وفي القرن التاسع عشر كانت بعض المسرحيات الطبيعية إعدادًا عن الروايات الطبيعية كما هو الحال في مسرحية «جرمينال» المُقتبسة عن رواية أميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) التي تحوّل نفس الاسم. وقد ظلَّ الأمر هكذا على مدى تاريخ المسرح، والأمثلة كثيرة نذكر منها مسرحية «الأخوة كارامازوف» التي أعدها المُخرج الفرنسي جاك كوبيو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) عن رواية الروسي دستوفسكي Dostoievski، ومسرحية «كاترين» التي أعدها المُخرج الفرنسي أنطوان فيشيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠) عن رواية «أجراس بال» للفرنسي لويس أراغون L. Aragon.

يقوم الإعداد في المسرح على تعديل أو تحويل نص غير دراميٍّ إلى نصٍّ دراميٍّ وذلك من خلال تحويل مادة سُرِّديَّة (حكاية أو أسطورة أو رواية أو واقعة) أو مادة وثائقية (مُذكَرات، وثائق) أو غيرها بحيث تُقدَّم على شكل أفعال وجوار\* بين شخصيات. تُستلَب هذه العملية دراية بِخصوصية العُرُض المسرحي لأنها نوع من الكتابة\* تُفترض تقليصًا وتقدِيمًا «مُختلِفًا» للمادة السُرِّديَّة التي تُحوَّل إلى فعل (انظر حكاية)، مع إعادة الرُّبط بين مقاطعها بحيث يُصبح لها مُبرَّر درامي.

كذلك تُشمل عملية الإعداد جمع نُصوص مُبعثرة لكاتب مُعين وربطها بحياة الكاتب، وهذا ما نجده في مسرحية «A» التي أعدها المُخرج الفرنسي روجيه بلانشون R. Planchon (١٩٣١-) عن أعمال وحياة الكاتب المسرحي الفرنسي آرثور آدموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠). هناك أيضًا حالات يكون فيها الإعداد ربطًا بين عِلَّة نُصوص لنفس الكاتب أو لكتَّاب مُختلفين وهذا ما يُطلق عليه اسم التوليفة الدرامية أو

زادها حُسناً، ووضعت لها أنغاماً ونقّتها بأشعار  
مُوافِقاً بذلك الذوق العَرَبِيَّ.

وقد ظلّ الإعداد ظاهرة مُلفتة للنظر على  
امتداد تاريخ المسرح العَرَبِيّ إذ أخذ أشكالاً  
وتسميات كثيرة أدّت إلى ولادة مُصطلحات في  
اللغة العربية مثل الاقتباس والتعريب واللبّنة (من  
لبنان) والتمصير (من مصر):

فالتعريب والتمصير واللبّنة هي انتقال من  
سياق النصّ الأصليّ إلى السياق المحليّ، ومن  
مُستوى لغويّ إلى مُستوى لغويّ آخر تفرّضه اللغة  
العامة واللّهجة المحليّة، وهذا ما نجده على  
سبيل المثال في مسرحيّة «طرطوف» لموليير التي  
مَصَرّها الكاتب الشعبيّ عثمان جلال (١٨٢٩-  
١٨٩٨) حين نقلها إلى الرّجل المصري وقَدّمها  
عام ١٩٢٩ تحت اسم «الشيخ متلوف» مع تغيير  
أسماء كافّة الشخصيات، ومسرحيّة «الغرافير»  
للمصريّ يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) التي  
أعدّها المُخرج اللبنانيّ يعقوب الشّدرائي  
(١٩٣٤-) وقَدّمها باللّهجة العاميّة اللبنانيّة تحت  
اسم «طرطوف».

أما الاقتباس فهو أخذ الحُطوط الرئيسيّة  
للحكاية أو الفكرة وخلق مواقف جديدة مُختلفة  
تماماً، وغالباً ما يُهمَل في هذه الحالة دُخُر  
الأصل الذي اقتبست عنه المسرحيّة. فقد جاء  
في طبعة مسرحيّة «لياب الغرام أو المَلِك  
ميتريدا» التي قَدّمها السوريّ أبو خليل القباني  
(١٨٣٣-١٩٠٢) عام ١٨٨٤ في الإسكندريّة أنّها  
من تأليفه، ومن الواضح أنّها مُقتبسة عن الكاتب  
الفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-  
١٦٩٩). في حالات أخرى يُشار بشكل أو بآخر  
إلى الأصل، وهذا ما نجده في مسرحيّة «يعيشو  
شكسبير» التي قَدّمها المُخرج التونسيّ محمد  
ادريس (١٩٤٤-) وفيها إرجاع واضح من خلال

الأمريكيّ بيتر سيلارز Peter Sellars (١٩٥٨-) في  
إعداده لمسرحيّة «الفُرس» لأسخيلوس  
Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) بحيث تُطرح مُشكلة  
حرب الخليج المُعاصرة.

### الإعداد والترجمة:

في كثير من الأحيان وعند تقديم نصّ  
مسرحيّ مُترجم، تكون عمليّة الإعداد مُحاوَلَة  
لشُلاءة النصّ الأجنبيّ مع مرجعيّة الجمهور  
الذي تَقَدّم له، وكثيراً ما يلجأ المُترجم / المُعدّ  
إلى تعديل الأسماء وطبيعة الشخصيات والمكان  
أو السياق بأكمله لهذه الغاية. وتبدو عمليّة  
الإعداد ضروريّة حقيقيّة حين يحتوي النصّ  
الأصليّ على مقاطع باللّهجة المحليّة لا يُمكن  
ترجمتها، أو حين يكون مكتوباً بأبيات شعريّة،  
وفي هذه الحالة يُحوّل النصّ من خلال الترجمة  
إلى اللغة النثرية أو يُترجم شعراً، مع ما يفرّضه  
ذلك من تصوّف (تراجيديا «فاوست» للألمانيّ  
ولفغانغ غوته W. Goethe ١٧٤٩-١٨٣٢)  
ترجمها المصريّ محمد عبد الحليم كرامة  
شعراً).

في المسرح العَرَبِيّ، انطلق الرّواد من  
رغبتهم في خلق مسرح محليّ استناداً إلى  
المسرحيات العالميّة، فقد قاموا بترجمة  
النصوص المعروفة في البروتوار\* العالميّ بعد أن  
أقلموها مع ذوق الجمهور فأضافوا مقاطع شعريّة  
وغنائيّة، وغَيّروا في الشخصيات والمواقف  
وغَيّروا الأسماء، وهذا ما فعله اللبنانيّ سليم  
خليل النقاش (١٨٨٤-?) حين ترجم مسرحيّة  
«هوراس» لكورني وعرضها عام ١٨٦٨ تحت  
اسم «مي»، فقد قَدّمها قائلاً: «هي رواية لحادثة  
تاريخيّة مشهورة أخذت بعض معانيها عن  
الفرنسيّة بيد أنّي خالفت أصلها بأشياء جَمّة مِنّا

جزءاً من مفهوم مُتكايل حول فن المُمثِّل\* بكافة أبعاده بدءاً من التعبير على الأداء\* والإلقاء\* والصوت والحركة\* وتحضير الدُّور، وانتهاء بالإعداد الفكري\* والروحي\* للمُمثِّل الناشئ. تَبْلُورُ هذا المفهوم وأخذ شكل مناهج تعليمية مُتكايلة ومدارس في الأداء من خلال عمل مُخرجين كبار في إدارة المُمثِّلين وتوجيههم ضمن الفِرَق أو في المُحتفلات التجريبية أو ضمن المعاهد الأكاديمية فيما بعد.

#### الإعداد والتدريب:

ومفهوم إعداد المُمثِّل ليس جديداً، فقد كان بعض المُمثِّلين الناشئين يتعلمون على يد مُثِّل مشهور أو يستوحون منه أسلوب الأداء. كما أنَّ ارتباط التمثيل في الماضي بعائلات وجِرَقَات وفِرَق دائمة كما في المسرح الشرقي\* والسيرك\* يعني وجود تدريب منذ الصغر على مفاتيح المهنة. كذلك فإن قيام المُمثِّل بأداء نفس الدُّور لفترة طويلة - كما كانت العادة في الماضي - هو نوع من الإعداد الذاتي والتطوير الجِرَقي يُكتسب بحُكم الممارسة والخبرة وتراكم التجربة.

اختلفت نوعية التدريب في الماضي باختلاف توجُّهات المسرح على مدى تاريخه ونوعية المهارات المطلوبة من المُمثِّل: ففي المسرح اليوناني حيث كان النص هو الأساس، والمهارة اللفظية هي المعيار في نجاح المُمثِّل، كان المُمثِّل يُسمى *hipokrites* = الذي يُجيب. أما في المسرح الروماني حيث كان التفرُّص بمُكوّناته يُطغى على النص، والمهارة الجسدية أهم، فقد كان المُمثِّل يُسمى *histrion* = الذي يرقص. كذلك كانت مُمارسة المهنة تُتطلَّب تدريباً جسدياً شاقاً في المسارح الشعبية التي تُتطلَّب أداة

التسمية والموضوع إلى مسرحية «روميرو وجوليت» لشكسبير، ومن خلال التشكيلات الحركية إلى الفيلم الأميركي «قصّة الحبي الغربي».

يبدو الاقتباس مُلحاً بشكل خاص حين يتعلّق الأمر بالكوميديا\* حيث تختلف شروط الإضحاح من بلد لآخر وهذا ما حصل عند نقل كوميديات البولفار\* الفرنسي إلى المسرح المصري، ونذكر مثلاً على ذلك مسرحية «الأرض بتلف» التي قدّمها المصري فؤاد المهندس وهي مأخوذة عن مسرحية «توباز» للفرنسي مارسيل بانيول M. Pagnol (١٨٩٥-١٩٧٤) وغيرها.

- كذلك فإن إعداد نُصوص عالمية جادة وعلى الأخص في المسرحيات ذات البُعد التاريخي والسياسي يأخذ شكل إسقاط على الوضع الراهن كما فعل اللبناني ريمون جبارة (١٩٣٥-) في مسرحية «القتلقت يصعد إلى السماء» المأخوذة عن مسرحية «احتفال بمقتل زنجي» للإسباني فرناندو أرابال F. Arabal (١٩٣٢-)، وحملت إسقاطاً على الحرب الأهلية اللبنانية.

في بعض الأحيان كان الإعداد في المسرح القَرَبِيّ تحويلاً من نوع أدبيّ لنوع آخر كما هو الحال في مسرحية المغربي الطيّب الصديقي (١٩٣٧-) المأخوذة عن مقامات بدیع الزّمان الهمداني، والكثير من المُحاولات الأخرى المسرحية للاستلهام من المادّة التراثية مثل ألف ليلة وليلة وسوق عكاظ وغيرها. انظر: المكتبة، الدراماتورجية، القراءة.

#### ■ إعداد المُمثِّل Actor's Training

##### La Formation de l'acteur

تعبير ظهر حديثاً مع ظهور الإخراج\* وشكّل

الجسد)، وحول طُرُق التعبير بالجسد في فنّ الإيماء\* وفي الارتجال\*، وحول يقينيات الاسترخاء والتنفس. وبالفعل فإنّ غالبية المُخرجين استلهموا من هذه الدّراسات تمارين دخلت فيما بعد في أساليب التعليم المُنهجية:

- استند شارل دولان في المُحتَرَف الذي أسسه على نماذج مُستقاة من المسرح الإليزابيثي ومن الكوميديا ديللارته ومن المسرح الياباني ليتوصّل إلى عَرْض مسرحيّ مَبْنِي على أداء المُمثل. وأسلوب دولان يقوم على حثّ المُمثل على أن يَشعر بالدور الذي يُوَدِّيه قبل أن يَصِل إلى مرحلة التعبير. وقد طرح لذلك مجموعة تمارين منها تمارين الجسد والارتجال (ليكتشف المُمثل وسائله الخاصة في التعبير) وتمرّين القناع الحياديّ *Masque neutre* والقناع النصفّي (ليكتشف المُمثل قُدرات التعبير بالجسد لا بالوجه ويُشعر بحواسه الخُمس). كما وضع تمارين مُستوحاة من حركات الحيوانات.

- أما غوردون كريغ الذي أراد جَعْل المسرح فنّ الحركة في الفضاء، فقد استوحى الكثير من الكوميديا ديللارته وعروض الدُمى\*، وتطلّب من المُمثل أن يَكُون دُمية خارقة *Surmarionnette* تقوم بأداء حياديّ له طابع قلبيّ بَدَلًا من أن يُجسّد شخصيات فردية لها بُعد بيسيولوجي، ولذلك استبعد أيّ تحضير بيسيولوجي للدور.

- كذلك فإنّ الروسيّ فيسغولود مييرغولد - V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) اهتم بإعداد المُمثل جسدًا من خلال تمارين رياضية عنيفة تُساعده على تطويع الجسد بشكل كامل (انظر بيوميكانيك).

جسدًا عاليًا كما هو الحال في الكوميديا ديللارته\* والسيرك، في حين أنّ تَزَايُد سيطرة النصّ في المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ وما تلاه جعل التدريب يتركّز على الإلقاء وطريقة التّنينم *Déclamation*.

اعتبارًا من القرن التاسع عشر ومع ظهور الإخراج والتوجّه نحو خَلْق مسرح جديد، ومع تنوّع مُطلّبات المُخرجين والمدارس الجمالية التي يَتمسّون إليها، صارت هناك حاجة لمُمثل مُختلف يتجاوز أدائه مهارات الإلقاء والقُدرة على التخصّص إلى القُدرة على اللّعب والتعبير بالجسد، كما في المسارح الشعبية، وصار إلزامًا على المُمثل أن يَطوّر أسلوبه الأدائيّ ويُجدّد يقيناته ومّا تطلّب إعدادًا خاصًا.

تجلّى ذلك في توجّه غالبية المُخرجين إلى تأسيس مدارس مسرحية ومُحتَرَفات كانت نواة للمعاهد الأكاديمية فيما بعد وللتجريب\* في المسرح. من أهمّ هذه المدارس مدرسة «لو فيو كولومبييه» Le Vieux Colombier التي أسسها الفرنسيّ جاك كوپو Jacques Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) في بدايات القرن، والتستوديو الذي أسسه الروسيّ كونسنتانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في المسرح الفنّي في موسكو، ومُحتَرَف الفرنسيّ شارل دوللان Charles Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩) للتجريب في الفنّ الدرامي، والمدرسة التي أسسها الإنجليزيّ غوردون كريغ Gordon Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) في خَلْبة غولدوني في فلورنسا.

كذلك تأثر مفهوم إعداد المُمثل بالدّراسات النظرية التي طوّرها الفرنسيّ فرانسوا ديلسارت F. Delsartes والسويسريّ إميل جاك دالكروز E.J. Dalcroze حول النّظام الحركيّ وقانون التّقابل (كُلّ وظيفة في العقل تُقابلها وظيفة في



## منهج ستانسلافسكي:

طرح كونستانتين ستانسلافسكي منهجاً متكاملًا في إعداد الممثل سجله في كتاباته ويدور حول محاور ثلاثة: إعداد الممثل، بناء الشخصية، إعداد الدور.

يُلجج ستانسلافسكي في منهجه بين الثغرات الداخلية والخارجية للتوصل إلى ما يُسميه الحالة المبدعة والحقيقة الإنسانية للشخصية. وقد انطلق في ذلك من رفضه للكليشاهات وللأداء التقليدي المبالغ به في المسرح الروسي، ومن الرغبة في الدخول في عمق النص من خلال التركيز والاندماج. وقد اقترح ستانسلافسكي على مثليه القيام بقراءة مُسبقة ودقيقة للنص (القراءة ما بين الشطور) تليها قراءة جماعية حول الطاولة قبل الشروع في تحضير العرض. كذلك طلب من الممثل أن يستكشف القدرات المبدعة الكامنة في داخله وأن يستثمر المخزون الحياتي الذي أطلق عليه اسم الذاكرة الانفعالية *Mémoire affective* لتحقيق التوافق بين تجربته الحياتية ومسار الشخصية في العمل، وللتوصل إلى تفسير وفهم الشخصية واكتشاف حقيقتها الداخلية قبل تشخيصها (فَنّ المُعاشة). كذلك طوّر ستانسلافسكي تقنيات جسدية مُستمدّة من الإيماء والارتجال للوصول إلى مصداقية في الأداء.

من الذين تأثروا بمنهج ستانسلافسكي الروسي يفغيني فاختانغوف (1883-1922) الذي يُعتبر أسلوبه في إعداد الممثل خلاصة بين منهج ستانسلافسكي ومييرخولد، لكنه ذهب أبعد من ستانسلافسكي في تطوير الأداء الحركي.

دخل منهج ستانسلافسكي إلى أمريكا مع مايكل تشيخوف (1891-1955) M. Tchekhov وولي ستراسبج (1901-1982) L. Strasberg،

لكنه خضع للتحريف والتقليص وحُجم إلى مجموعة تمارين لتدريب الممثل.

## أسلوب بريشت:

انتقد الألماني برتولت بريشت B. Brecht (1898-1956) مبدأ التعليم اليهني للممثل، واعتبر أن إعداد الممثل يتم من خلال تراكُم الخبرة التي يكتسبها مع الزمن، وهذا ما أسماه العمل التراكمي *Work in progress*، ولكنه رغم ذلك اقترح تمارين مسرحية تُدرّس في معاهد التمثيل (انظر أداء الممثل). بالمقابل، اعتبر بريشت أن الممثل يجب أن يقوم بنوع من القراءة الدراماتورية للدور ليقيم الصيرورة التاريخية التي تتحكم بأفعال الشخصية وحياتها، أي إنه جبل من الممثل شريكًا أساسيًا في تحديد منحنى العمل المسرحي.

شكّل أسلوب بريشت في العمل مع الممثل وفي أداء الدور اتجاهاً تطوّر لاحقاً في الغرب واغتنى بتجارب وثل تجربة الإنجليزية جون ليتلود J. Littlewood (1914-) في مُحترفها في إنجلترا، وتجربة السويسري آلان كنباب A. Knapp الذي طوّر منهجاً متكاملًا في إعداد الممثل يقوم على الارتجال والكتابة المسرحية من خلال تعامل الممثل مع مُجمل العناصر المسرحية، وطرح هذا المنهج في كتابه «آ.ك.، مدرسة في الإبداع المسرحي» (1993).

## التدريب Training:

تطوّر مفهوم التدريب *Training* في النصف الثاني من القرن العشرين حيث صار يُدلّ على متطوّر متكامل لإعداد الإنسان في الممثل، وهي فكرة مُستمدّة من إعداد الممثل في المسرح الشرقي التقليدي، ويُعتبر الفرنسي أنطونان آرتو

والتمارين التي يقوم بها الممثل حسب تعاليم زيامي تُخضع يَتَنَات الجسد لفكر وروحية مسرح النور، وتؤثر في الممثل على الصعيد الشخصي لأنها تَصَلُّه من الداخل وتُعْطيه جاهزية وسيطرة على المَلَكَّات الجسدية تبدأ من الطفولة وتستمر حتى بين النضج حيث يُعْتَبَر الممثل جاهزاً لأداء دور مسرحي خاص به.

في المسرح الصِّينِي ينسبُ الإعداد على تعليم الممثل الأعراف\* والروايز\* الحركية. في عام ١٩٠٤ أسس الممثل يي شونشان Yi Chunshan أول مدرسة خاصة مَجَانِيَّة لتعليم الأداء في أوبرا بكين يلتحق بها التلاميذ منذ سن الثامنة. يقدم التدريس في هذه المدرسة سبع سنوات ويشمل تدريبات قاسية جداً صوتية وجسدية مع دورس في الغناء والإيقاع\*. كذلك يتركز التعليم على توزيع نصوص مُحددة وأدوار مُحددة لكل ممثل تسمح له بالاختصاص في نفس الدور مدى العمر.

#### معاهد التمثيل:

تطوّر منظور إعداد الممثل وتنوّعت الأساليب التي تُؤَدِّي إليه مع تأسيس المدارس الأكاديمية ومعاهد التمثيل التي كُرِّست مناهج تعليمية تجاوزت هدف تحضير عُرْض ما وتكريس أسلوب مُحدّد إلى إكساب الممثل قُدرة على أداء كافة الأدوار وبكافة الأساليب مع دعمه بثقافة مسرحية نظرية.

على الرّغم من الأهمية التي تكتسبها المعاهد في إعداد الممثل بشكل علمي، إلا أنّ بعض المخرجين يُفَضِّلون الممثل الذي لم يخضع لدراسة أكاديمية لكي يُعْطوه ضمن أسلوبهم الخاص وفي مناسهم الخاصة.

يُعتبر كونسرفاتوار باريس الذي تأسس عام

A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) أول مَنْ دعا إلى هذا التوجّه. لم يضع آرتو منهجاً مُكافئاً في إعداد الممثل لكن ما تطلّب من الممثل يتدرج في إطار تجرية صوفيّة تتجاوز المادة لتُحقّق على الخشبة الترابط بين الفكر والحركة والفعل. يُلَوِّز البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) فكرة التدريب اعتباراً من الستينات وحقّق الجمع بين السِّياق الصوفيّ ومجموعة من التمارين الجسدية، وتوصّل إلى جعل تدريب الممثل جزءاً من تجربة حياتية صوفيّة.

في فترة لاحقة، أخذت فكرة التدريب أبعاداً جديدة تتجاوز هدف تحضير العُرْض إلى خلق طبيعة ثانية للممثل، وهذا ما طوّره الإيطالي أوجينيو باربا E. Barba (١٩٢٧-) الذي نظّم ضمن فرقته «مسرح الأودين» Odin teatret دورات تدريبية تقوم على تمارين في الحركة والصوت وتعليم يَتَنَات الارتجال. استوحى باربا عمله في تدريب الممثل من وضع الممثل في الثقافات غير الأوروبية (انظر الأنثروبولوجيا والمسرح) وعلى الأخص الممثل في مسرح النور، وأوبرا بكين\* ومسرح الكاتاكالتي\*، كما استلهم من الباليه\* الكلاسيكية.

#### إعداد الممثل في المسرح الشرقي:

في المسرح الشرقي، حيث ارتبط المسرح بالطقوس والممارسات الدينية، اتخذ إعداد الممثل بُعداً مُختلفاً هو نوع من الإعداد الروحي والجسدي. يعود الفضل في بلورة هذا التوجّه إلى الياباني زيامي Zeami (١٣٦٣-١٤٤٣) الذي ترك تعاليماً سريّة مُستمدة من فلسفة الزن البوذية أعطت لمسرح النور الياباني بُعداً فلسفياً وروحانياً، وكان لها تأثيرها الكبير على أداء الممثل في اليابان ثم في العالم الغربي لاحقاً.

الدراميّ في القاهرة الذي تأسّس عام ١٩٣٠، ثم أنشئ المعهد العالي لفنّ التمثيل في ١٩٤٤ وتحوّل إلى أكاديمية عام ١٩٦٢. في العراق تأسّس قسم مسرح تابع لمعهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٤٠، وفي عام ١٩٦٨ تأسّس قسم آخر للمسرح في الجامعة. في تونس تأسّست أوّل مدرسة للمسرح في ١٩٥٩ ثم طوّرت إلى معهد للمسرح، وفي نفس العام تأسّست مدرسة للمسرح في المغرب. في لبنان أنشأ منير أبو دبس ستوديو المسرح في ١٩٦٠ ثم افتّح قسم الفنّ المسرحيّ في جامعة بيروت بإدارة أنطوان ملتنى. وأوّل معهد تمثيل في ليبيا تأسّس عام ١٩٦٢، وفي الجزائر عام ١٩٦٥ وفي الكويت عام ١٩٧٣. في سورية تأسّس المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق عام ١٩٧٧.

انظر: أداء المُمثّل.

### ■ الأعرافُ المسرحيّة Conventions

#### Conventions

كلمة Convention مأخوذة من اللاتينية Conventio التي تعني قاعدة أو اتفاق. وتُستخدم باللغة العربية كلمات مُتعدّدة تعطي نفس المعنى مثلُ العُرْف أو الاصطلاح أو المُواضعة (ما يتواضع عليه).

والعُرْف في الحياة الاجتماعيّة هو ما اتّفق عليه الناس بشكل مُعلن أو بشكل ضمنيّ وله فعل القانون. وهو في الفنّ والأدب اتفاق ضمنيّ حول جَوَانِبَ فنيّة أدبيّة أو إيديولوجيّة بين القائم على العمل الفنّي والأدبيّ ومُتلقيه. وشرط تحقّقه كعُرْف أن يكون مُشترَكًا بينهما. وهذا الاتفاق يُسمَح لمُتلقي العمل بأن يقيّل ما يُوحى به العمل الفنّي والأدبيّ وبذلك يتمّ التلقّي بشكل كامل. بمعنى آخر فإنّ معرفة الأعراف عنصر

١٧٨٦ المؤسسة التعليميّة الأولى في الغرب. وفي ألمانيا تأسّست أوّل مدرسة بإدارة المُمثّل كونراد إيكوف K. Ekhof (١٧٢٠-١٧٧٨) الذي أخضع الدُراسة فيها لَشُرُوط دقيقة وأعدّها أفضل المُمثّلين الألمان. أوّل مدرسة لها طابع رسميّ افتّحت في إنجلترا عام ١٨٦١، أمّا في أمريكا فتحت أكاديمية نيويورك للفنّ الدراميّ التي تأسّست عام ١٨٨٤ من أوائل المدارس المسرحيّة هناك، كما أنّ تدريب المُمثّل يدخل ضمن التعليم الجامعيّ. في روسيا أقدم مؤسسة مسرحيّة تعليميّة هي الغيتيز GITES التي تأسّست عام ١٨٧٨ في موسكو وتحوّلت إلى كونسرفاتوار عام ١٨٨٦. بالإضافة إلى هذه المعاهد هناك الكثير من المدارس الخاصّة في إعداد المُمثّل أشهرها مدرسة الفرنسيّ جاك لوكوك J. Lecoq (١٩٢١-).

في العالم العربيّ، كان المُمثّلون من الرّواد يكتسبون خبرتهم بالمُمارَسة في الوُرُق المسرحيّة، ويُقال إنّ السوريّ إسكندر فرح كان مُختصًا بتعليم التمثيل في الفرقة التي أسّسها عام ١٨٨٣ السوريّ أبو خليل القبّاني (١٢٨٣-١٩٠٢) في حين كان القبّانيّ ينصرف إلى أمور الرّثاء والتلحين. وحين أسّس فرح فرقته الخاصّة كلّف المُمثّل المصريّ رحمين بييس الإشراف على تدريب المُمثّلين. في عام ١٩٠٤ سافر اللبنانيّ جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) إلى فرنسا مبعوثًا على ثقّة الخديويّ عباس حلمي بقصد تعلّم فنّ التمثيل لكي يعود ويفتّح مدرسة لتعليم الأداء، وبالفعل دخل الكونسرفاتوار وتعلّم لدى المُمثّل سيلفان فاكستب طريقة أداء نقلها لمُتلمّيه لاحقًا.

افتّحت المعاهد المسرحيّة اعتبارًا من مُتّصف القرن، وأوّل معهد هو كونسرفاتوار الفنّ

مُتَعَمِّدَةً تَحِيلُ وَنَجَلًا أَوْ عَلَى شَكْلِ هَيْكَلٍ عَظَمِيٍّ،  
وَحَرَكَاتِ الْأَيْدِي الْمُرْتَزَةِ فِي الْكَاتَاكَالِي\*، وَهِيَ  
عُرْفٌ لَهُ عِلَاقَةٌ بِمُأَرَّسَاتِ طَقْسِيَّةٍ فِي الْهِنْدِ،  
وِنِظَامِ الْأَلْوَانِ فِي الْمَسْرَحِ الصِّينِيِّ الَّذِي يَسْتَوْدُ  
أَصُولَهُ مِنَ الْبَيَادَاتِ.

### الأعرافُ وتَصْوِيرُ الْوَاقِعِ:

لِلأَعْرَافِ الْمَسْرَحِيَّةِ عِلَاقَةٌ مُبَاشَرَةٌ بِتَصْوِيرِ  
الْوَاقِعِ إِذْ إِنَّمَا تَسْمَحُ لِلْمُتَفَرِّجِ الدُّخُولَ فِي اللَّعْبَةِ  
الْمَسْرَحِيَّةِ وَخَاصَّةً فِي الْإِيهَامِ. فَالْمُحَاكَاةُ\*  
حَسَبِ الْمَفْهُومِ الْأَرْسِطَالِيِّيِّ تَمَّتْ فِي الْمَسْرَحِ  
بِأَسْلُوبِ هُنَا/الْآنَ، أَيْ إِذْ الْمَسْرَحُ يَعْرِضُ  
الْحَدَثَ وَكَأَنَّهُ يَجْرِي أَمَامَ أَعْيُنِ الْمُتَفَرِّجِينَ.  
وَبَدَلًا مِنْ تَقْدِيمِ الْحَيَاةِ كُلِّهَا عَلَى الْخَشْيَةِ، فَإِنَّهُ  
يَقْدِمُ جُزْأًا مِنْهَا مَعَ الْإِيهَامِ بَأَنَّ مَا يُقَدِّمُهُ هُوَ  
الْحَقِيقَةُ وَزَيْمًا الْوَاقِعِ، وَلَا يَتَحَقَّقُ ذَلِكَ إِلَّا مِنْ  
خِلَالِ الْأَعْرَافِ. فَفَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ مَعْرِفَةِ الْمُتَفَرِّجِ  
بَأَنَّ هَذِهِ الْأَعْرَافَ هِيَ أَمْرٌ مُصْطَنَعٌ إِلَّا أَنَّهُ يَقْبَلُهَا  
كَمَا هِيَ دُونَ اسْتِنكَارٍ أَوْ تَسَاوُلٍ، وَتَكْتَسِبُ  
الْأَحْدَاثَ الْمَعْرُوضَةَ بِالنِّسْبَةِ لَهُ مَظْهَرُ الْوَاقِعِيَّةِ  
وَالصُّدْقِ (يَقْبَلُ الْمُتَفَرِّجُ حَرَكَةَ وَقُوعِ الْمُثْمَلِ عَلَى  
الْأَرْضِ لِلذَّلَالَةِ عَلَى مَوْتِ الشَّخْصِيَّةِ)، وَالْمُهَمِّمِ  
هُوَ أَنْ يَشْعُرَ الْمُتَفَرِّجُ بِأَقَلِّ قَدَرٍ مُمَكِّنٍ مِنْ  
الْإِزْدَوَاجِيَّةِ بَيْنَ مَا هُوَ حَقِيقَتِي وَمَا هُوَ وَاقِعِي.

كَذَلِكَ تَلْعَبُ الْأَعْرَافُ دَوْرًا كَبِيرًا فِي انْتِدَاجِ  
الْمُتَفَرِّجِ بِالْعَمَلِ الْمَسْرَحِيِّ وَاعْتِبَارِ أَنْ مَا يَرَاهُ  
حَقِيقَتِي. فَمَوْقِفُ الْمُتَفَرِّجِ الْعَارِفِ بِالْأَعْرَافِ  
مُخْتَلِفٌ تَمَامًا عَنِ الْمُتَفَرِّجِ غَيْرِ الْعَارِفِ، وَهَذَا  
الْأَمْرُ يُحَدِّدُ نَوْعِيَّةَ الْمُتَمَتُّعَةِ: مُتَمَتُّعَةٌ تَابِعَةٌ الْإِدَاءِ أَوْ  
مُتَمَتُّعَةٌ الدُّخُولِ بِلُغَةِ الْإِيهَامِ وَالتَّمَثُّلِ\*.

### الأعرافُ فِي النُّصِّ وَالْمَرْصُ:

- تَتَحَكَّمُ الْأَعْرَافُ بِالْمَشْرُوعِ الْمَسْرَحِيِّ بِكَافَّةِ

أَسَاسِيٍّ فِي تَحْقِيقِ مَسَارِ التَّوَاضُّلِ\*، وَالتَّجَهُّلِ بِهَا  
يَكْبِيرُ هَذِهِ الْعَمَلِيَّةُ وَيُلْغِيهَا.

وَوُجُودُ الْأَعْرَافِ أَمْرٌ مُلَازِمٌ لَوُجُودِ الْفَرَنِّ  
وَالْأَدَبِ بِشَكْلِ عَامٍ وَالْمَسْرَحِ بِشَكْلِ خَاصٍّ بِسَبَبِ  
طَبَاعَةِ الْإِيهَامِيٍّ. فَالْعُرْفُ هُوَ تَقْلِيدٌ يَتَكَرَّرُ  
وَيَتَبَيَّنُ مَعَ الزَّمَنِ فَيُصْبِحُ نَوْعًا مِنَ الْأَتْفَاقِ غَيْرِ  
الْمُعْلَنِ، وَنَوْعًا مِنَ الْبَلِيهِيَّاتِ الَّتِي تَدْفَعُ  
الْمُتَفَرِّجَ\* لِأَنْ يَقْبَلَ الدُّخُولَ بِلُغَةِ الْإِيهَامِ\*. وَإِذَا  
تَغَيَّرَ ذَلِكَ، أَيْ تَمَّ اسْتِخْدَامُ عُرْفٍ مَا بَعْدَ زَوَالِهِ  
أَوْ أَتَرَزَّ بِحَيْثُ يَكُونُ مُؤَلَّفًا لِلنَّظَرِ، يَتَغَيَّرُ وَضْعُ  
الْعُرْفِ وَوُضُوعُهُ لِأَنَّهُ يُصْبِحُ مِنْ عَوَامِلِ كَثَرِ  
الْإِيهَامِ وَتَحْقِيقِ الْمَسْرَحَةِ\*، وَهَذَا مَا يَتَحَقَّقُ عَلَى  
سَبِيلِ الْبَيِّنَاتِ حِينَ تُوَضَّعُ عُثْلَةُ الْمُثْلَقِ\* عَلَى  
الْخَشْيَةِ بِشَكْلِ مَقْصُودٍ فِي مَسْرَحِيَّةٍ حَدِيثَةٍ فَتُعْتَبَرُ  
تَذَكِيرًا بِعُرْفٍ قَدِيمٍ وَتَأْخُذُ ذِلَالَةً مُحْدَدَةً.

لَا يُمَكِّنُ الْحَدِيثُ عَنْ عُرْفٍ وَاحِدٍ بِالنِّسْبَةِ  
لِلْمَسْرَحِ لِأَنَّهُ فَرَنٌّ مُرَكَّبٌ لَهُ طَابِعٌ اجْتِمَاعِيٌّ وَفَنِّيٌّ  
وَفِيهِ بَعْدُ إِيدِيُولُوجِيٌّ وَفِكْرِيٌّ، وَلِلذَلِكَ نَجِدُ  
مَجْمُوعَةً مِنَ الْأَعْرَافِ الْمُخْتَلِفَةِ تَتَحَكَّمُ بِالْعَمَلِ  
الْمَسْرَحِيِّ مِنْهَا مَا هُوَ فَنِّيٌّ وَمَسْرَحِيٌّ يَخْتِ بِثُلِّ  
التَّقْلِيدِ إِلَى فُصُولٍ، وَقَتَحِ السَّتَارَةِ\* وَإِعْلَاقِهَا؛  
وَمِنْهَا مَا يَنْبَغُ مِنْ أَعْرَافٍ اجْتِمَاعِيَّةٍ كَمَا هُوَ الْحَالُ  
حِينَ كَانَ الرِّجَالُ يَلْعَبُونَ أَدْوَارَ النِّسَاءِ فِي زَمَنِ لَمْ  
تَكُنْ فِيهِ فِكْرَةُ صُعُودِ الْمَرْأَةِ عَلَى الْخَشْيَةِ مَقْبُولَةً  
اجْتِمَاعِيًّا، أَوْ فِيمَا يَتَعَلَّقُ بِعَدَمِ تَصْوِيرِ مَشَاهِدِ  
الْحُبِّ أَوْ الْغَرَمِ عَلَى الْخَشْيَةِ فِي مُجْتَمَعَاتٍ لَا  
تَكْبَلُ ذَلِكَ؛ وَمِنْهَا مَا تَكَرَّرَ مَعَ الزَّمَنِ كَتَقَالِيدِ  
اجْتِمَاعِيَّةٍ لِمُشَاهَدَةِ الْمَسْرَحِ كَالذَّهَابِ إِلَى  
الْمَسْرَحِ بِثِيَابِ السَّهْوَةِ فِي بَعْضِ الْبُلْدَانِ،  
وَالْتَصْفِيقِ فِي نَهَايَةِ الْفَرْصِ، وَتَنَاوُلِ الطَّعَامِ  
وَالشَّرَابِ أَثْنَاءَ الْفَرْصِ فِي الْمَسْرَحِ الْإِلِيْزَابِيَّ  
وَفِي الْمَسْرَحِ الصِّينِيِّ الْخِ؛ وَمِنْهَا مَا يَتَّبَعُ مِنْ  
مُتَعَدَّاتٍ مُعْتَبَةٍ كَتَصْوِيرِ الْمَوْتِ عَلَى شَكْلِ امْرَأَةٍ

والأكسوار\* بديلاً عن أغراض حقيقية في الواقع. كما أنّ الأعراف تجعل المُتفرِّج يتقبل فكرة أنّه مُتلفص على الحدث من خلال جدار رابع\* غير مَرئي، والأعراف هي التي تُجبر المُتفرِّج أيضًا على عدم التدخل في مُجريات الأحداث.

#### الأعراف والقواعد والروايز:

الأعراف هي قواعد يلتزم بها صاحب العمل المسرحي\* (الكاتب أو المُخرج أو المُمثل)، وحين تُكرّس ويقلبها المُتلفي في عملية التواصل تُعتبر عندئذ أعرافاً، خاصة وأنّ بعض الأعراف المسرحية هي نتيجة لوجود قواعد مُعيّنة للمسرح في زمن الكتابة ولزوية مُعيّنة لشكل العرض. فقاعدة المَوَحات الثلاث\* وقاعدة حُسْن الِلياقة\* تحكمت بالكتابة وصارت من أعراف المسرح الكلاسيكي الفرنسي. كذلك فإنّ استخدام العربية الفصحى عُرِفَ من أعراف الكتابة في المسرح العربي، مثلاً كان استخدام الوزن الإسكندري (١٢ مقطعاً صوتياً) والكتابة الشعرية عُرِفَا من أعراف الكتابة في المسرح الفرنسي الكلاسيكي. كذلك فإنّ استبدال الديكور المُشيد بوصف للمكان في النصّ هو من أعراف الكتابة في المسرح الإليزابيثي والإسباني. نتيجة لذلك يُمكن قراءة تاريخ المسرح بأكمله وتاريخ الأنواع\* المسرحية من خلال تطوّر القواعد والأعراف (أعراف المسرح الكلاسيكي الفرنسي، أعراف المسرح الإليزابيثي، أعراف المسرح الشرقي\*، أعراف الأوبرا\* إلخ).

يتقبل المُتفرِّج الأعراف دون أن يتوقّف عندها عندما تكون جزءاً من لاَوْفِيهِ المَعْرِفِي على العكس من الروايز\* التي تُتطلب تفكيراً واعياً من قِبل المُتلفي وتُعتبر جزءاً من النشاط التأويلي

مراحله منذ كتابة النصّ وحتى تقديمه على الخشبة. وهي تتغير مع الزمن. فخصائص الكتابة المسرحية هي مجموعة القواعد\* التي يعرفها الكاتب ولا يخبرها إلا قاصداً رَغِبَةً في التجديد. من هذه القواعد ما له علاقة بتقاليد الكتابة في زمن مُحدّد مثل سيطرة النصّ الحواريّ، ووجود الإرشادات الإخراجية\* والتقطيع إلى فصول ومشاهد أو لوحات، ومنها ما له علاقة مُباشرة بتحقيق وصول الرسالة للمُتلفي مثل الحديث الجانبي\* والمونولوج\*، وهما من أعراف الكتابة التي تَسمح بإبلاغ المُتفرِّج عن المكونات الداخلية وعن نوايا الشخصية\*.

تُعتبر الأعراف المسرحية وسيلة لتحقيق الإيهام بالواقع في غياب الإمكانيات التقنية المُتطوّرة في العرض. ولما كان المسرح الأرسططاليّ يسعى لتحقيق مُشابهة الواقع كهذّاف أساسي، فإنّ الكثير من الأعراف كانت وسيلة للتوصل إلى هذا الهذّاف عملياً: فالديكور المُتزامن *Décor simultané* في القرون الوسطى كان وسيلة لتعريف المُتفرِّج بما يُمكن أن يجري في مكانين مُختلفين، والمكان الحياديّ في المسرح الكلاسيكي الفرنسي وسيلة لجمع كلّ الأحداث في مكان واحد تَبَيّنَ لقاعدة وحدة المكان، وسرد ما يحصل بين فصول المسرحية يَسمح بتقبُّل الانتقال بالأحداث من مكان إلى آخر دون تبديل الديكور\*، وباختصار الأحداث التي يُمكن أن تستغرق زمناً طويلاً بحيث تُقدّم في ساعات قليلة هي ساعات العرض.

كذلك فإنّ الأعراف تَسمح بتحويل الخشبة محدودة الأبعاد إلى مكان آخر واسع يَوسم الديكور وقواعد المنظور\* والكواليس\* أبعاده الجديدة، ويجعل أيّ قطعة من الزيّ المسرحي\*

فيمن تقاليد الفُرجة الموجودة في المجتمع العربي.

انظر: قواعد مسرحية، رومز.

Agon

■ الأغون

Agon

Agon كلمة يونانية كانت تعني الصراع أو المَبارزة، ثم تطوّر المعنى ليدلّ على المُساجلة في المسرحيات الإغريقية، وتُستخدم الكلمة بلفظها اليوناني في كُثْل اللغات.

والأغوان القائم على الصراع الكلامي أو الجسديّ أو الدراميّ ليس قُصراً على المسرح، فقد كان ولا يزال موجوداً بأشكال مُتنوعة في مُختلف حضارات العالم. كذلك فإنّ الباحث الفرنسي روجيه كايو R. Caillois الذي دَرَس اللُعب من وجهة نظر اجتماعية في كتابه «الألعاب والناس» (١٩٥٨) اعتبر لُعبة المُساجلة Agon إحدى المُكوّنات الأربعة الأساسية للنشاط اللُوبيّ الذي يُميّز عن النشاط العمليّ في حياة الإنسان إلى جانب لُعبة التقليد Mimesis ولُعبة الحظّ Alea ولُعبة اللُؤخة Ilynx (انظر اللُعب والمسرح).

ذهب الباحث المسرحي البولوني تادوز كافزان T. Kowzan أبعد من كايو فاعتبر النُذب الجماعيّ في طُرق الموت في بعض المُجتمعات، والألعاب الرياضية والمُساجلة اللفظية العلنية شكلاً من أشكال الأغون وأدرجها في نطاق العروض (كتاب «الأدب والعرض» ١٩٧٥).

وبالفعل كانت الاحضالات الجنازية القديمة في اليونان، وخاصة تلك التي تُقام للشخصيات الهامة تحتوي على مُساجلة تُسمى أغون تجري حول المذبح أو حول جُثة الميت، وتُستخدم

الذي يقوم به (انظر التأويل). وتُحوّل بعض الأعراف إلى رومز عندما تُقدّم خارج إطارها المكانيّ والزمنيّ الأصليّ المسرحيّ والاجتماعيّ البيئيّ، فأعراف المسرح الشرقيّ والكوميديا هيللارته\* تُصبح رومز بالنسبة لجمهور لم يتعوّد عليها.

من هذا المُطلق كانت فكرة مسرح العُرف الواعي La convention consciente الذي دعا إليه الناقد الروسيّ فاليري بريوسوف V. Brioussov أساساً للمسرح الشُرطيّ حيث يُستخدم العُرف أو الأعراف بشكل مقصود ولغاية مُحددة (انظر الشُرطية).

الأعراف في المسرح العربيّ:

عندما دَخَلَ المسرح بشكله الغربيّ إلى البلاد العربية مع الرّواد كان هناك مُزج بين أعراف هذا المسرح وبين أعراف الفُرجة الخاصة بالمجتمع العربيّ. فقد كانت العروض الأولى تُقدّم في باحات البيوت وكانت النساء تجلس في العُرف المُطلّة على تلك الباحات بحيث يُشاهدن العرض بعيداً عن أنظار بقية المُفرّجين. مع ذلك كانت تُوجد بعض الأعراف المُستمدة من شكل المكان في المسرح الغربيّ (علاقة المواجهة بين الخشبة والصالة\* والستارة، وعُلبة المُلقّن كانت موجودة في الشكل السينوغرافي لهذه العروض).

ومع الزمن اكتسب المسرح العربيّ تدريجياً كُثْل أعراف المسرح الغربيّ (شكل العرض، شكل المُلبة الإيطالية\* وشكل الأداة\* والإلقاء\* وأعراف الكتابة)، مع استبعاد ما يتنافى مع الأعراف الاجتماعية المحليّة وتُغيب بعض الموضوعات. في السّنين من هذا القرن، بدأت المُطالبة بالبحث عن مسرح أصيل فتجلى ذلك بالبحث عن أعراف مسرحية خاصة وجديدة

تأثيرات الفسطاطية وتَجَسَّد على المنصة بين شخصيتين مُختلفتين على أمر ما، فتقسيم الجوقة إلى فريقين يُناصر كُلُّ منهما إحدى الشخصيتين كما هو الحال في مسرحية «السحب» لأرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ ق.م) حيث يتجادل مُعلِّم الاستدلال الصحيح الذي يُمثِّل المُواطن الأثيني العاديّ مع مُعلِّم الاستدلال الخاطئ الذي يُمثِّل الأفكار الهدّامة.

والأغون كَمَلّاقة صِراعية مُتنوّعة الأشكال هو المُكوّن الأساسي للمسرح الدرامي (انظر درامي/ملحمي). لكنّ بعض تيارات المسرح الحديث قامت على عدم إظهار الصُّراع بشكل علنيّ على مُستوى الحَدَث أو على مُستوى الخطاب\* أو حتّى بين الشخصيات، أو قامت بتفسيه بشكل مقصود كما في المسرح الملحمي\* ومسرح الحياة اليومية، وبعض مسرحيات الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وغيره.

في البلاد العربية يُمكن أن نعتبر الرُّجل والمُساجلات الشعرية باللغة المُحكّية بين جوفتين نوعاً من الأغون لأنّه يقوم كغيره من أشكال الفُرجة\* على مُبدأ السُّجال بين فريقين أمام طَرَف ثالث هو المطلق أو الجمهور\*. ورُبّما كان لتعود المُتفرِّج العربيّ على هذا النوع من العروض أثره في دفع المسرحيين العرب وخاصة في بدايات المسرح العربيّ إلى إدخال هذا النوع من المُساجلة اللفظية المسجوعة على التُّصوص المسرحية مثل فاصل «الصُّرّتان» للمصري يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) حيث يَحْتَلِم التُّعاش بين الصُّرّتين على شكل مُساجلة ذات قافية. انظر: الصراع.

فيها لغة رَمَزيّة (في الإلبانة يَصِف هوميروس الأغون الذي نَظّمه آخيل عند موت باتروكلوس).

كذلك نَجِد الأغون في المُسابقات الرياضية والفنيّة التي كانت تُقام كُلُّ سنة في اليونان وتحتوي على مُساجلة خاصّة بالجوقة\*. ففي الاحتفالات الديونيزية مثلاً كان الأغون يقوم على شكل صِراع كلاميّ بين المُشرّكين الذين يتقسمون إلى فريقين، أمّا في الطُّقوس التي سبقت المسرح اليونانيّ فقد كان الأغون صِراعاً جسدياً يُوَدّي إلى موت أحد المُتصارعين.

انتقل الأغون إلى المسرح بشكليّة الكلاميّة والجسديّة، خاصّة وأنّ مُبدأ الصُّراع\* والمُجدَل هو أساس التراجيديا\* اليونانية وما نتج عنها. فالأغون حَسَب أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) هو الجزء المُبدئيّ الذي يلي المُقدّمة\* وعَرَض الموضوع في التراجيديا ويأتي في المقطع الثالث فيها، ويبدأ بالبرهان على الفكرة ثم بتفنيد حُجج الخصم كما هو الحال مثلاً في المقطع الذي يتجادل فيه أوديب وتريزياس، والمقطع الذي تتجادل فيه أنتيفونا مع كريون في مسرحيّة سوفوكليس Sophocle (٤٩٧-٤٠٥ ق.م) «أوديب ملكاً» وأنتيفونا. وغالباً ما يكون الأغون في التراجيديا صِراعاً بين الشخصيات على مُستوى الأفكار أو الرُّغبات، لكنّه في بعض الأحيان يُمكن أن يأخذ شكل الصُّراع الجسديّ، كالصُّراع العنيف الذي يَنشِب بين بينيتوس وديونيزوس في تراجيديا «عابدات باخوس» التي كَتَبها يوريبيدس Euripide (٤٨٤-٤٠٦ ق.م).

يُشكّل الأغون في الكوميديا\* اليونانية مقطعاً مُستقلاً يَهوِف إلى إثارة الضُّحك، وهو فيها نوع من المُجادلة اللفظية المُمسّحة التي تَحْمِل

## ■ أفق التوقع

## Expectation

## Horizon d'attente

مفهوم جمالي يلعب دورًا مؤثرًا في عملية بناء العمل الفني والأدبي وفي نوعية الاستقبال التي يلقاها العمل انطلاقًا من فكرة أن المُتلقي يُقبل على العمل وهو يتوقع شيئًا ما.

في المسرح، يأخذ توقع الجمهور متحيزين: - متحيز درامي يتجلى في توقع تسلسل ما للأحداث في المسرحية وطريقة مُمَيِّنة لحلّ الصراع\* أو الصراعات وفي انتظار النهاية، وبالتالي فإنّ عنصر التشويق *Suspense* يُبنى انطلاقًا من هذا التوقع.

- متحيز جمالي يتجلى في توقع أسلوب وشكل ما للعرض وبصفة مُمَيِّنة للعمل: مُضحك\* أو مأساوي\* أو غروتسكي (انظر غروتسك) أو تهكمي (انظر محاكاة تهكمية) أو عتيق (انظر الحب).

وأفق التوقع كجزء من عملية الاستقبال يمكن أن يؤدي إلى الشعور بالرّضا حين يتجاوب العمل مع توقع المُتلقي، أو إلى الشعور بالخيبة لأنّ العمل يصدم توقّعاته ويُعاكسها، أو إلى الشعور بالمفاجأة حين يُقدّم العمل شيئًا جديدًا لا يعرفه المُتفرّج\* فيلعب بذلك دورًا في توجيه الاهتمام لتواج جمالي وتكريسها.

وسبب أفق التوقع لدى الجمهور\* ومعرفة ذوقه وإمكانياته هي من العوامل المؤثرة التي تتدخل في عمل الكاتب والمُخرج\* وفريق العمل في المسرح، وفي صياغة العمل فكريًا وبيولوجيًا وجماليًا. وفي حالة تقديم مسرحية من الماضي، فإنّ المُخرج يأخذ بعين الاعتبار اختلاف أفق التوقع ونوعية الاستقبال بين زمن كتابة العمل وزمن تقديمه من جديد على خشبة وهذا هو أحد عناصر القراءة\* الجديدة للعمل.

أهم من طرح هذا المفهوم بشكل نظري في العصر الحديث هو الباحث الألماني هانس روبرت جوس H.R. Jauss الذي حدّد وضع العمل الفني من خلال موقعه بالنسبة للتقاليد الأدبية والذوق السائد في فترة الكتابة، ومن خلال نوعية القضايا التي يطرحها النص أو يُجيب عليها. علمًا بأنّ الفيلسوف الفرنسي هنري غوبيه H. Gouhier كان قد لاحظ قبله أنّ أيّ احتكاك بين المُتفرّج والعمل الفني أو المسرحي يُبنى على حالة انتظار. انظر: الاستقبال.

## ■ الأقيّة (عَرْض-)

## Masque

## Masque

كلمة Masque الأجنبية أصلها في الإسبانية Mascara المأخوذة من العربية مُسَكَّرَة بمعنى مَزَلّ وتهريج، أو من اللاتينية Masca وتدلّ على نوع من الشياطين، ومنها فعل Mascarare الذي يعني لَعَنَ وَجْهه بالسواد.

وعَرْض الأقيّة نوع يحتلّ الرّفص فيه مكان الصّدارة انتشر في إنجلترا بين ١٦٠٥ و ١٦٤٠، وكان المُمثّلون فيه يرتدون أقنعة ويؤدّون عروضا موسيقيّة تميّز بإخراجها الفخم وملابسها الغالية وكلفتها العالية وحيلها الإخراجيّة المُعقّدة. كما أنّها تحتوي على شخصيّات أسطورية وشخصيّات مجازيّة *Allégories*.

أصول هذا النوع الإنجليزي في مسرحيات التنكر الساخر *Mummers play* وهي تقاليد فولكلورية وكرتالات تنكرية رفيعة مُخصّصة لفترة عيد الميلاد انتشرت في إنجلترا في القرن الثامن عشر وكانت مُخصّصة للرجال فقط. كما يُمكن أن نجد مثيلاً لها في البلاد الأوروبية الأخرى التي عرفت نفس المسار التطوّري من الكرنفال\*



والتسمية مَنحوتة من اللَّاتينية *extra* = خارج، و *vagari* = ضاع، أي إنَّ الكلمة في أصلها تعني خَرَجَ عن الطريق، وتَحَوَّل معنى الإسراف وتَجَاوَزَ الحدَّ وسَطُحات الخيال. وفي الواقع، تَصِفُ الإِستِرافَاغانزا بالمبالغة في الأحداث وسَطُحات الخيال، وهي تحتوي على الموسيقى والرَّقص والفِئاء والحِجَل المسرحية المُهمِّمة للبصر، وكانت تُقدِّم عادة بشكل مُتتابع مع عُروض الإيماء\* في احتفالات عيد الميلاد، وتكون عادة مُرَفَّقة بمَشاهد أركليناد\*.

تَسْتَعِدُّ الإِستِرافَاغانزا أحداثها من حكايا معروفة في الأساطير والفولكلور الشعبي، وهي بذلك تُشَبِّه البورلسك\*، إلا أنَّها تَخْتَلِفُ عنه في غياب الطابع الهجائي الذي يُمَيِّزه كشكل مسرحي.

يُعتَبَرُ الإنجليزي جيمس رونسون بلانشيه J.R. Planché (١٧٩٦-١٨٨٠) من مُبدعي هذا الشكل المسرحي، ومن أعماله المعروفة «الجمال النائم» التي قُدِّمها عام ١٨٤٠.

تُطلَقُ تسمية إِستِرافَاغانزا اليَومَ على أية مسرحية فيها مبالغة ومُغَالاة وإن لم تُحتَوِ على الرقص وعناصر المُرَفَّجة. انظر: المюзيك هول.

#### Props

#### ■ الأكسسوار

#### Accessoires

الأكسسوار كلمة فرنسية *Accessoire* تعني ما يكْمُلُ ويُرَافِقُ الشيء الرئيسي، وقد انتقلت إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي.

تُستَخْدَمُ كلمة أكسسوار في عالم المسرح للدلالة على كل مَكُونات الديكور\* من أغراض وقطع أثاث، سواء كانت مرسومة بطريقة خِدايع

والعروض التثكُّرية إلى عُروض درامية أخذت طابعًا شعبيًا.

في إنجلترا دخلت هذه التقاليد إلى بلاطات الملوك حيث صارت من تَسَلِيات الطبقة الأرستقراطية التي كانت تُشارك ببعض الرقصات إلى جانب فقرات يُؤدِّيها راقصون مُحترِفون، ولهذا يمكن مُقارنتها ببعض عُروض باليه\* البَلَّاط أو الأوبرا\* في بداياتها.

أخذت عُروض الأفعنة طابعًا أدبيًا وشعريًا مع الكاتب الإنجليزي بن جونسون B. Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧) الذي ترك ما يُقارب الثلاثين نصًا لهذه العروض أشهرها «عيد الليلة الثانية عشرة» (١٦٠٦) و«فِتْاح المَلِكات» (١٦١٠)، كما أنَّه اخترع شكلًا تهرجيًا وإيمائيًا له طابَع الفروتسك\* كان يُقدِّمُ فيمن عُروض الأفعنة أو يُبَلِّها وأسماء عَكس الفِتْاح *Anti Masque* ويُعتَبَرُ نوعًا من المُحاكاة التَهَكُّمِيَّة\* للأفعنة.

يُعتَبَرُ الإنجليزي لينينغو جونز I. Jones (١٥٧٣-١٦٥٢) من أهمِّ الذين عملوا بإخراج وتنظيم ورسم ديكورات عُروض الأفعنة التي كان يَكْتُبُها بن جونسون. وقد استقى تصوراتَه السينوغرافية من تجارب مُهندسي الديكور الإيطاليين المعروفين وقتها.

من مسرحيات الأفعنة المعروفة التي لا تزال تُقدِّمُ حتى يومنا هذا مسرحية «كوموس» التي كتبها الإنجليزي جون ميلتون J. Milton (١٦٠٨-١٦٧٤) في عام ١٦٣٤.

#### Extravaganza

#### ■ الإِستِرافَاغانزا

#### Extravaganza

تَمثِيلِيَّة خفيفة يَغْلِبُ عليها الطابع التَشْهَدِي انتشرت في إنجلترا في مُتَصف القرن التاسع عشر.

والآلة الإلهية تقنية كانت تُستخدم في المسرح اليوناني ثم الروماني حيث كانت الخشبة\* مُجَوِّزة بالآلة يَهَيِّط منها إله يقوم بحلّ المسائل المُستعصية في الحدث.

تحوّل استخدام الآلة الإلهية من مجال تقنيات الغرض إلى المجال الدرامي فصار هذا التعبير يعني النهاية المُفتعلة والحلّ الاعتباري الذي يأتي في الخاتمة\* ولا يَنْجُم عن منطق الأحداث وعن تسلسل الحبكة\*، ويأخذ شكل تدخّل غير متوقّع وخارجي لشخصية\* تَهَيِّط من السماء، أو لقوة قادرة على حلّ الموقف المُستعصي. هذا النوع من التدخّل يَخْلُق المفاجأة ويُمكن أن يتنافى مع مبدأ مُشابهة الحقيقة، ولذلك استهجن أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) استعماله في التراجيديا\* واعتبره ضَعْفًا في البناء الدرامي وأكثر ارتباطًا بتقنيات الغرض.

نجد هذا النوع من الخاتمة في الكوميديا\* والميلودراما\* حيث يأخذ التدخّل الخارجي شكل رسالة غير متوقّعة أو هُيْوَث إرث مُفاجئ أو تدخّل شخصية ذات قُوّة، كما هو الحال بالنسبة لتدخّل الملِك في مسرحية «طرطوف» للفرنسي موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣). كذلك نجد هذا النوع من الحلول بكثرة في المسرح والسينما المصريّين في بداية القرن. انظر: الخاتمة.

البُصْر Trompe l'œil على اللوحة الخَلْفية\* أو موجودة فعليًا على الخشبة\*. كما تُطلَق على مُكوّنات الرُئي\* المسرحي، لذلك فهي غالبًا ما تُستعمل في هذا المجال بصيغة الجَمْع وتعني مجموعة من الأشياء ليس لكلّ منها وظيفة خاصّة.

استُخدمت اللغة التقديّة المسرحيّة بتأثير من السميولوجيا\* - في فرنسا على الأخص - تعبير «غرض» كديف لكلمة «أكسوار» التي لا زالت تُستخدم من قِبَل كثير من المسرحيين والباحثين. والتحوّل إلى تعبير الغرض لا يعني فقط استخدام تعبير جديد، بل نظرة جديدة يُمكن أن تُلخّص بالانتقال من تعامل مع الأكسوار كمجموعة من الأشياء الثانوية، إلى تعامل مع مُكوّن له فرادته وكيانه الخاصّ ودَوْره الدلاليّ هو الغرض\* المسرحي.

ترافق ذلك مع تطوّر العلوم الإنسانية في العصر الحديث، وعلى الأخصّ الأنثروبولوجيا\* التي فرضت نظرة جديدة إلى دَوْر ومعنى الغرض في كشف تغيّرات الحياة الاجتماعية. وقد ترأّمن هذا التطوّر مع تغيّر وضع ووظيفة وعدد الأكسوارات في الغرض المسرحي، حيث استقلّ الغرض عن الديكور أو الرُئي أو الشخصية\*، رغم العلاقة الكبيرة التي تربطه بكلّ عُنصر من هذه العناصر. انظر: الغرض المسرحي.

## ■ الآلة الإلهية

### Deus ex machina

#### Deus ex machina

Deus ex machina تعبير لاتيني يعني حرفيًا «إله خارج الآلة»، ويُترجم في اللغة العربية في كثير من الأحيان حسب معناه: «التدخّل الإلهي» أو «الحيلة المسرحية».

## ■ الالتباس

### Mistaken identity

#### Quiproquo

في اللغة العربية الالتباس هو الشبهة والإشكال وعدم الوضوح ويُقال أيضًا اللبس. أمّا كلمة Quiproquo التي تُستعمل بنسب اللفظ في اللغة الفرنسية فهي كلمة إيطالية ظهرت في

داخل المسرحية حين تجهل إحدى الشخصيات ما تعرفه الشخصيات الأخرى؛ أو يتوضع خارجها فيكون التباسا يقع فيه المُتفرِّج أو القارئ نفسه حين يجهل معلومة ما تخفي عليه حتى آخر المسرحية، فيكون ذلك عُصراً من عناصر التشويق *Suspense*، ويكون اكتشاف الحقيقة في النهاية من مصادر المُتعة. كما يُمكن أن تأتي الحالاتان معاً حين يجهل المُتفرِّج والشخصيات شيئاً ما يُكتشف في نهاية المسرحية، وهذا ما نجده غالباً في الكوميديا.

وتعرفة المُتفرِّج لما تجهله الشخصية يخلق لديه شعوراً بأنه ضمن اللُعبة وما يُثير لديه مُتعة الترقب والكشف، وهذا ما نجده في مسرحية «لُعبة الحُب والمصادقة» للفرنسي بيير ماريغو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) التي تقوم برُمتها على استمتاع المُتفرِّج بِمراقبة ما يَنجُم عن جهل الشخصيات لهويّة بعضها بعضاً، وفي مسرحية «زواج فيغارو» للفرنسي بيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩) حيث يتولّد الإضحاح من الالتباس في الموقف والكلام الذي يدرك أبعاده المُتفرِّج، على العكس من الشخصية، وعلى الأخص في مشهد الكرسي الذي يختبئ فيغارو خلفه.

لا يتحصر استعمال الالتباس بنوع مسرحي واحد رغم أنه في الكوميديا أكثر شيوعاً منه في بقية الأنواع المسرحية:

في التراجيديات والدراما يأخذ الالتباس شكل سوء الفهم أو الجهل بحقيقة ما وما يُثير العواطف ويولّد الشُّفقة. وهو يلعب دوراً كبيراً في تشكيل وتحريك الحبكة، ولهذا يرتبط غالباً بتشابك الأحداث وتعلُّقها وبالتعرّف وحصول الانقلاب، وهذا ما نجده في تراجيديات «أوديب ملكا» لسفوكليس Sophocles (٤٩٦-٤٠٦ ق.م)

عام ١٤٨٠ تقريباً وأصلها جملة *quid pro quod* التي تعني: علَن الشيء شيئاً آخر، بمعنى أخطأ في التفسير. وفي كُلِّ الأحوال فإنَّ هذه الكلمة تعني الالتباس في شيء ما سواء كان كلمة أو هويّة شخصية ما أو موقف.

حلَّل الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون H. Bergson الالتباس في كتابه «الضحك» حيث رأى أنه موقف له في نفس الوقت معنيان مُختلفان، وفي حين يعرف المُتفرِّج المعنيين معاً، فإنَّ الشخصيات كُلاً من جهتها لا تدرك إلا معنى واحداً فقط، وعليه تبني تصرفاتها وأقوالها وما يُؤدّي إلى خلط في تفسيرها للموقف، وإلى وجود سبيل من الأخطاء تتلاقى في لحظة مُعيّنة فتهدّد بكشف الموقف أو تسيّر بسلام.

في المسرح ينشأ الالتباس عادة من عدم الوضوح في الموقف أو الكلام أو من جهل لهويّة إحدى الشخصيات. يتّبع عن ذلك أنّ الشخصية التي تقع ضحية الالتباس يُمكن أن تُوجّه عواطفها أو تصرفاتها أو خطابها في الاتجاه الخاطئ، أو تكشف رغماً عنها ما كانت تُخفيه عن الآخرين. ففي مسرحية «أركان خادم سيدين» للإيطالي كارلو غولدوني C. Goldoni (١٧٠٩-١٧٩٣) تقوم الحبكة بأسرها على الالتباس في هويّة الشخصيات مع ما يتّبع عنه من التباس في الكلام والمواقف.

يتفاوت حجم الالتباس وموقعه وأهميته من مسرحية لأخرى؛ فهو يُمكن أن يشغل خيّرًا مُعيّناً من المسرحية فقط، أو يكون أساس الحبكة برُمتها فيها، وهذا ما نجده في مسرحية «سوء التفاهم» للفرنسي ألبيير كامو A. Camus (١٩١٣-١٩٦٠).

من جهة أخرى، يُمكن أن يتوضع الالتباس

تتفاوت طبيعة الإلقاء في المسرح ما بين إبراز قيمة الصوت كعنصر سمعي في لفظ أقرب إلى الترتيل وهذا هو التنغيم *Déclamation*، وبين إبراز المعنى من خلال إلقاء طبيعي يشبه لهجة الحديث العادي، وذلك تبعاً لاختلاف مدارس التمثيل.

### الإلقاء والتنغيم:

التنغيم *Déclamation* هو العنصر الخامس من عناصر علم البلاغة *Rhetorique* عند اليونان والرومان حيث ارتبط بلعلم الخطابة، وعند العرب حيث ارتبط بالفصاحة والخطابة والترتيل والتجويد.

والتنغيم هو شكل من الإلقاء الترتيلي المُفكَّم يتوضع بين الكلام والفناء، وقد ظل مُسيطرًا على الإلقاء في المسرح لفترة طويلة، ويعود ذلك للطابع الغنائي للمسرح لدى ولادته في الغرب وفي الشرق الأقصى.

هناك أيضًا ما يُعرف باسم التنغيم الجماعي *Déclamation collective* وهو تقليد تعود أصوله إلى الجوقة\* في المسرح اليوناني، وما زلنا نجد في عروض المюзيك هول\*. وهو نوع إلقاء يحتاج إلى تدريبات خاصة من أجل تحقيق الانسجام والتناغم. وقد شاع التنغيم الجماعي في روسيا السوفيتية في السنوات الأولى للثورة حيث كانت جوقات كبيرة من ألف شخص من النساء والرجال والأطفال تلقى بشكل جماعي النصوص المسرحية.

- في المسرح القديم كان الممثلون الأغريق والرومان يتدربون على الإلقاء سنوات عديدة قبل أن يظهروا على المسرح لأنهم كانوا يؤدّون بصوتهم المؤثرات السمعية\* المختلفة (أصوات الحيوانات والأشياء)، كما كانوا

حيث يقوم المحدث برؤيته على جهل أوديب وجوكاستا لهوية أوديب الحقيقية.

في الكوميديا يُعتبر الالتباس من تقنيات الإضحاك التي تتحقق على مستوى الخطاب\* أو على مستوى الموقف (انظر المضحك)، وهذا ما نراه بكثرة في الفارز\* (المهزلة)، وفي الكوميديا دبلارته\* ومسرح البولفار\* والفودفيل\*، بل يُمكن أن نعتبر أن هذه الأنواع تقوم برؤيتها على استخدام تقنيات الالتباس في تركيب الحكاية، حيث يكون أحد الأشكال التي قد يتجلى بها العائق\*. وغالبًا ما يكون الالتباس وليد المصادفة أو يأتي مقصودًا من إحدى الشخصيات على شكل لعبة مُفْتَعلة، وفي هذه الحالة يمكن أن يُعتبر الالتباس من العناصر التي تتنافى مع مبدأ مشابهة الحقيقة\*.

والحد الأقصى للالتباس في المسرح هو ما يُسمى الإبهام *Imbrogljo*، وهي كلمة درج استعمالها في اللغات الأجنبية بلفظها الإيطالي أيضًا. ويؤدي الإبهام إلى تعقيد وتخلط تشكّل بنتيجته حبكة غامضة تمتد على المسرحية بأكملها.

انظر: المضحك.

### ■ الإلقاء

#### Diction

#### Diction

كلمة *Diction* مأخوذة من اللاتينية *dictio* = الكلام، وتُستعمل للدلالة على فنّ اللفظ أو طريقة الكلام أو طريقة إلقاء الشّعر أو النثر.

والإلقاء في المسرح هو فنّ لفظ النصّ المسرحي، ومقوماته مهارة نُطق مخارج الحروف *Prononciation* وحسن استخدام نبرة الصوت *Ton* ونغمته *Intonation* وشِدته *Timbre* وسُرعة الكلام *Débit* وإيقاعه *Rythme*.

أعراف الأداء في ذلك العصر قُرِضت إلقاء فخماً ومُعَقَّلاً للتراجميديا\* تصبح حركات واسعة في اليَدَيْن وتعايير الوجه. هذا الإلقاء المُصطنع الرتيب شكّل نموذجاً ساداً في فرنسا طويلاً لكنّه لم يَقل من الانتقادات.

بالمُقابل فإنّ طبيعة نَص الكوميديا\* الخفيف والأقرب إلى اللغة المحكية تطلّبت إلقاءً أكثر حيوية وتَلَوُّناً.

- في القرن الثامن عشر ظهر توجّه عام في المسرح نحو تخليص الإلقاء المسرحي من طابعه المُصطنع والمُفخَّم. ففي ألمانيا رفض رجال المسرح، وخاصة أعضاء حركة العاصفة والانسحاق *Sturm und Drang* الالتزام بالنموذج الفرنسي في الأداء والإلقاء، وفضّلوا عليه النموذج الإنجليزي لأنّه يَجَنح إلى العفوية. ترافق ذلك مع تطوّر الوزن الشعري واللغة الشعرية نفسها، ومع تطوّر نوعية الكتابة والمواضيع المُختارة حيث ساد البحث عما هو حقيقي. لكنّ الإلقاء ظلّ مع ذلك بعيداً عن الكلام العادي حتى بدايات القرن العشرين.

- في القرن التاسع عشر، وبعد أن قُرِضت طبيعة المسرح الرومانسي استمرار الأداء والإلقاء المُفخَّم والمُصطنع، بدأ التنعيم يتخلّص تدريجياً من الرُتابة المُصطنعة وصار تأكيداً على الإيقاع اللفظي وجُرس الكلمات وعلى الأخصّ في غُرُوض المسرح الرُمزي التي يُسيطر عليها الطابع الشعري.

- مع ظهور الإخراج\* وانتشار مدارس التمثيل ومُختبرات الفنّ في الغرب وعلى الأخصّ في فرنسا، صار لكلمة تنعيم معنى انتقاصي، وظهر توجّه لتدريب المُمثّلين على الإلقاء الصحيح من خلال تدريبات التَنَسُّس واللفظ

يُودون تمرينات صوتية قبل صُعودهم إلى الخشبة في كُلِّ مرّة. ويُفترض أنّ طبيعة الإلقاء لديهم كانت تتناسب مع نوعية النصّ الشعري وطبيعة الكلام (كلام مع الموسيقى أو ترتيل أو غناء)، ومع وجود القناع\* الذي يَضخّم الصوت ويغيّره، ومع طبيعة المكان\* المسرحي الواسع في الهواء الطلق، ومع طبيعة الأداء\* حيث كان المُمثّلون الرجال يلعبون الأدوار النسائية يَمّا يتطلّب طبقة صوت عالية ومُصطنعة.

في الكوميديا\*، وعلى الأخصّ في المقطع الجتامي المُسمّى الخابطة *Parabase*، كان الإلقاء يتطلّب مهارة خاصة وتدريباً مُستمرّاً لأنّه يجب أن يُقال دون تنفّس من البداية حتى النهاية.

- اهتمّ المسرح الشرقي\* بالإلقاء كجزء هامّ من أداء المُثّل خاصة وأنّ الأداء الفنيّ فيه يتطلّب صوتاً مُستعاراً يحتاج إلى تدريب خاصّ. جدير بالذكر أنّ المُعلّم زيامي *Zeami* (١٣٩٣-١٤٤٣) الذي وضع أسس فنّ مسرح النو\* في اليابان، أولى أهمية كبيرة لتدريبات فنّ الإلقاء وخاصة للمُثّلين في بين الرّاهقة بسبب تغيّرات طابع الصوت بشكل دائم في تلك السنّ، وحتى الرابعة والعشرين حيث تحدّد القُدّرات الصوتية بصفة نهائية.

- في القرن السابع عشر في فرنسا، كان المُثّل\* يُلقي نَفْه بصوت عالٍ ليسيّر على الضميج في القاعة الواسعة؛ كما ارتبط الإلقاء المسرحي بقواعد تلاوة الشعر لأنّ المسرحيات كانت تُكتب بالوزن الإسكندري *Alexandrin* (١٢ مقطعاً) يَمّا استدعى نوعاً رَتيباً من التنعيم يتناسب مع الأهمية المُعطاة لمُتصف البيت الشعري ونهايته. كذلك فإنّ

ولكنة اللغة الفرنسية إلى النصوص العربية؛ كما أنَّ المُمثِّل المصري يوسف وهي (١٨٩٦-١٩٨٠) الذي انتقل للعمل من المسرح إلى السينما في بداياتها فرض الإلقاء المُفحِّم والتنظيم والكلام بالفصحى على فنٍّ استند على العامة وثيرة الكلام العادية منذ ولادته.

وقد كان الإلقاء في المسرح العربي، وعلى الأخص في العروض المُعدَّة عن التراجيديات الغريبة والميلودراما\* المُجزء الأهم في الأداء حيث كان المُمثِّلون يُبرزون مهارتهم بالتأثير اللفظي، ولا تتجاوز طريقتهم في التعبير بعض الحركات المُفحَّمة باليدَيْن. أمَّا في المسرحيات الكوميديَّة فقد كان الإلقاء أكثر طبيعية لأن اللغة المُتعلمة كانت العامة.

مع توجُّه المسرح العربي نحو الواقعية ودخول فنِّ الإخراج، تقلَّص دور الإلقاء في أداء المُمثِّل وخضع للحد.

في يومنا هذا صار الإلقاء وتمارين الصوت جزءًا هامًا من مناهج التعليم وإعداد المُمثِّل\* في معاهد المسرح في العالم العربي. وتُعتبر قواعد التجويد القرآني من العناصر الهامة في تحسين نطق المُمثِّل لمخارج الحروف بحيث يتناسب إلقاءه مع طبيعة العرض المسرحي وتوزيع الصوت في الصالة. انظر: أداء المُمثِّل.

### ■ الأمثلة

#### Parable

#### Parabole

كلمة Parable مأخوذة من اليونانية Parabolē التي تعني المُقارنة والتشبيه. وهي تسمية لنوع من القصص يحتوي على حكمة أو درس أخلاقي أو ديني. في اللغة العربية، الأمثلة هي ما يُمثِّل به من آيات الشعر وبها

الجيد بعيدًا عن الفخامة والتهويل. من أهم التجارب في بدايات القرن العشرين تجربة الفرنسي جاك كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) في مدرسة لوفيو كولومبييه Le Vieux Colombier وتجارب مُختبر الفن والفعل الذي أسسه الفرنسيان إدوار أوتان E. Autant (١٨٧١-١٩٦٤) وزوجته لويز لارا L. Lara (١٨٧٤-١٩٥٢). كذلك فإنَّ المسرحي الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) جعل من الإلقاء جزءًا من الأداء المُفحِّم وصل به إلى حدِّ الصراخ في استرجاع لشكل المسرح البدائي والمُفحِّم.

وبشكل عام فإنَّ الإلقاء الذي يَجَنُّع إلى الطبيعية هو من العناصر التي تُساعد على تحقيق الإيهام\* في حين أنَّ التغميم والإلقاء المُصطنع الأقرب إلى الترتيل يؤدي اليوم إلى كسر الإيهام ومنع التمثِّل مع الشخصية؛ ولهذا صارت له في المسرح الحديث وظيفة دلالية وإرجاعية حيث يُمكن أن يُستعمل كوسيلة للتأكيد على المسرحية\* أو لاسترجاع شكل مسرحي خاص من الماضي. وقد تجنَّح بعض المُمثِّلين في المسرح الفرنسي المعاصر نحو تمييز أسلوبهم الأدائي بشكل إلقاء تنغمي له طابعه الخاص ومنهم المُمثِّلان الفرنسيان جيرار فيليب G. Philippe (١٩٢٢-١٩٥٩) وماريا كازاريس M. Casarès (١٩٢٢-).

في بدايات المسرح العربي تحدَّد شكل الإلقاء بمامل هامٍّ هو تأثر الرواد بأسلوب الإلقاء الرومانسي الفرنسي وعلى الأخص الإلقاء الذي اشتهرت به المُمثلة الفرنسية سارة برنار S. Bernhard (١٨٤٤-١٩٢٣). وقد وصل بعض المُمثِّلين العرب مثل اللبناني جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) إلى حدِّ نقل إلقاءات وموسيقى

من الحكيم والأمثال.

والأمثلة في الأدب هي أسلوب يُطرح على شكل حكاية فكرة ما أو قضية مُعقدة وغريبة لها بُعد سياسي أو ديني أو اجتماعي أو فلسفي أو ميتافيزيقي. بالتالي، تُستخدم الأمثلة لقول حقيقة هامة لا يمكن قولها بشكل مباشر، وهذا يُفسر انتشارها في فترات الهزات السياسية أو الرقابة الصارمة كما في مسرح وأدب القرون الوسطى والجُزء الأول من القرن العشرين في الغرب، وفي الأدب والتراث الشعبي العربي على مدى تاريخه.

استُخدمت الأمثلة تاريخيًا بهدف تعليمي لشرح أو إيصال فكرة مُجردة من خلال أسلوب قصصي مُبسّط (الأمثلة في الإنجيل والقصص في القرآن والحكاية في التراث الشعبي العربي والهندي والفارسي والصيني إلخ). واستخدام الأمثلة في عمل ما يؤدي إلى إدخال البعد الرمزي عليه (الراعي الصالح في الإنجيل هو رمز للمسيح أو رجل الدين)، ولذلك تُقرأ الأمثلة على مُستويين: مُستوى الحكاية ومُستوى المُغزى العام للعمل.

واستخدام الأمثلة هو أحد العناصر التي تُميز المسرح الواقعي أو الطبيعي الذي يُصوّر الواقع مباشرة عن المسرح الملحمي\* حيث يُمكن الوصول إلى الواقع من خلال رمزية الأمثلة بعد إعدادها حسب المُتفرج\* الذي يُتوجّه إليه، وهذا ما فعله الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٩٤٨-١٩٥٦) حين أعدّ قصة صينية تُدعى «دائرة الطباشير» بحيث صارت مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية». وقد استخدم بريشت الأمثلة في مسرحه ليُبين البعد الجدليّ في الموضوع الذي يطرحه (الفردى/ العام) لأنّ الأمثلة كما استخدمها هي نموذج مُصغّر ومُبسّط

عن العلاقات الإنسانية وعن العالم. وهذا النموذج يُوصل إلى حقيقة نظرية عامة (صراع الطبقات، علاقة الخير والشر إلخ).

من أهم الأمثلة التي يُمكن ذكرها عن استخدام الأمثلة في المسرح مسرحيّة بريشت «أرتورو أي» التي تُصوّر صعود هتلر والنازية على شكل قصة رجل عصابات، و«جان دارك قديسة المسالخ» التي تُصوّر الرأسمالي على شكل ملك المسالخ؛ ومسرحيّة «كتاب كريستوف كولومبوس» للفرنسيّ بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) حيث طُرحت أمثلة اكتشاف العالم الجديد من منظور كوني؛ ومسرحيّة «بيدرمان أو مشعل الحرائق» للكاتب السويسريّ ماكس فريش M. Frisch (١٩١١-) حيث استُخدمت الأمثلة لإدانة الشخصية التي لا تُعرف كيف تتخذ موقفًا وتنتهي بأن تُدمر نفسها بسبب ذلك.

في مسرح السويسريّ فريدريك دورنمات Dürrenmat (١٩٢١-) تأخذ الأمثلة بُعدًا أخلاقيًا وأكثر تجريدية باتجاه الرمز، ومسرحيّة «زيارة السيدة العجوز» أمثلة عن المال الذي يُخرّب الضمير، كما أنّ مسرحيّة «زواج السيد ميسيسيبي» تحتوي على أمثلة عن الخطيئة والمذلة.

تُجد الأمثلة أيضًا في أعمال الروسيّ فيغيني شقارتس I. Schwartz (١٨٩٧-١٩٥٨) الذي استخدم حكايا أندرسن المعروفة للأطفال ل طرح آراء سياسية، وهذا ما يبدو في مسرحيّة «الملك العاري» و«التنين».

يشكّل مسرح العبث\* حالة خاصّة في استخدام الأمثلة. فالبُعد الرمزيّ الذي تحمله الأمثلة في هذا المسرح يبقى مفتوحًا على احتمالات كثيرة كما في مسرحيّة «المخرايت»

في النص أصلاً بعد إعدادها بحيث تُصبح مُستفاداً من التراث المحلي لكي يتلقاها المُتفرّج العربي على أنها أمثلة، وهذا ما نجده بالنسبة لشخصية جحا في مسرحية اللبناني جلال خوري (١٩٣٤-) «جحا في الخطوط الأمامية» المأخوذة عن بريشت، ولشخصية التابع والسيد في مسرحية ألفريد فرج (١٩٢٩-) «علي جناح التبريزي وتابعه قفة» التي قدّمها عام ١٩٦٩.

### الأمثلة والتشخيص المجازي:

التشخيص المجازي هو تجسيد المفاهيم المجردة على شكل شخصيات لها ملامح أو أسماء تُوحى بهذه المفاهيم (وفاء، جشع، موت إلخ) ويُطلق عليها في هذه الحالة تسمية الشخصيات المجازية *Allégorie*. وهو أسلوب معروف في النّحت وفي الأدب (كتاب «ربع الكتاب» للمؤلف الفرنسي فرانسوا رابليه (F. Rabelais)، وفي مسرحيات القرون الوسطى وعلى الأخصّ عُروض الأخلاقيات».

في مجال المسرح، يختلف التشخيص المجازي عن الأمثلة، فالأمثلة ليست أحادية المعنى كما هو الحال في التشخيص المجازي؛ وفي حين تقوم الأمثلة على استعارة طويلة مُستورة لا تُعطى مفاتيحها بشكل مباشر من البداية وإنما تستكمل من خلال فهم مغزى الحكاية التي تُشكّل الأمثلة في النهاية، فإنّ التشخيص المجازي يُعطى هذه المفاتيح في البداية ومن التسمية، وهذا ما نجده في مسرحية المصري توفيق الحكيم (١٩٨٨-١٩٨٧) «بين الحرب والسلام» (١٩٥١)، حيث يكون على السياسة أن تختار بين السلام وبين الحرب، وفي مسرحية اللبناني زياد الرحباني (١٩٥٦-) «لولا قسحة الأمل» (١٩٩٤) حيث تُسمّى الشخصيات

للكاتب الروماني أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤)، وفي مسرحية «في انتظار غودو» للإيرلندي صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) حيث تتعدّد تفسيرات غزو الخرائيت للمدينة وتفسيرات شخصية غودو. كذلك فإنّ مسرح القَبَث في دول أوروبا الشرقية (حين كانت تابعة للكتلة الاشتراكية) استخدم الأمثلة بشكل كثيف وخاصّ وواضح المعنى إذ جعلها وسيلة رمزية لفصح مشاكل من الواقع الاجتماعي والسياسي.

في المسرح العربي نلاحظ كثافة في استخدام الأمثلة في مرحلة ما بعد الستينات وضمن حركة تجديد المسرح العربي وتأصيله. فقد استُخدمت الأمثلة المُستقاة من التراث الشعبي للتعبير عن واقع من الحاضر يما يجعل الحكاية المُستتلة إلى شيء من الماضي أمثلة ونوعاً من الإسقاط التاريخي. استُخدمت الأمثلة في هذا المسرح إما من خلال توضيح الحدث في الماضي عبر حكاية، وهذا ما نجده في مسرحيتي «الفيل يا ملك الزمان» و «حكاية رأس المملوك جابر» للكاتب السوري سعد الله ونوس» (١٩٤١-)، وفي مسرحية «ثورة صاحب الحمام» للكاتب التونسي عز الدين المدني (١٩٣٨-)؛ أو من خلال الاستيحاء من عمل أدبي ثرائي كما في مسرحيتي «مقامات الهذلي» و«ألف حكاية وحكاية» للغربي الطيّب الصديقي (١٩٣٧-)، وفي مسرحية «التربيع والتدوير» لعز الدين مَدَنِي؛ أو من خلال استعارة شخصيات من التراث القصصي الشعبي يُقلّ جحا الذي يُعرض باسم شخصية سحابة الدخان في مسرحية «مُسحوق الذكاء» للجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩). عندما تناول المسرح العربي مسرحيات بريشت بالإعداد، استُخدمت الأمثلة الموجودة



«كهرباء» و«جُرثومة» و«أخلاق».

### الأنثولة والأمثال Proverbs:

المَثَل هو حِكْمَة شَعْبِيَّة تُنْطَبَق على مَوْقِف وتَأْخُذ عادة شَكْل جُمْلَة قَصِيرَة موزونة. في مَجَال المَسْرَح تُطْلَق تَسْمِيَة الأَمْثَال Proverbs على تَمَثِيلِيَّات قَصِيرَة أو مَسْرَحِيَّات تُصَوِّر مَضْمُون المَثَل على شَكْل حِكَايَة، كَمَا في مَسْرَحِيَّة «لا مَزَاح في الحُب» لِلْكَاتِبِ الْفَرَنْسِيّ الْفَرِيد دُو مُوسِيه A. de Musset (١٨١٠-١٨٥٧).

انظر: المَسْرَح المَلْحَمِيّ.

### ■ الأنثروبولوجيا والمَسْرَح Anthropologie et théâtre

#### Anthropologie et théâtre

الأنثروبولوجيا هي علم دراسة الإنسان وتُسمَّى في اللغة العربيَّة علم الإناسة. والأنثروبولوجيا الثقافيَّة والاجتماعيَّة هما فرعان من علم الأنثروبولوجيا يُعْنِيَان بِدراسة المَعْتَقَدَات والأَطْر التي تُشكِّلُ أساسًا لتكوين البُنَى الاجتماعيَّة.

تَطَوَّر هذا العلم بِشَكْل كبير في القرن العشرين وعلى الأخصَّ بِفضل عالم الاجتماع كلود ليفي شتراوس C.L. Strauss الذي وَضَعَ أسس الأنثروبولوجيا البُنْيويَّة Anthropologie Structurale التي تَهْتَم بِدراسة المُجْتَمَعَات من خِلال تكوين الأساطير والمَعْتَقَدَات والظواهر اللُغْصِيَّة، وتَبِعَه في ذلك عدد من الباحثين أمثال ميرسيا إيلِيَاد M. Eliade وفيلديه أنزِيُو D. Anzieu وكارلوس كاستانيدا C. Castaneda.

وأنثروبولوجيا المسرح التي ظهرت حديثًا

كفَرع من فُرُوع الأنثروبولوجيا لا تُشكِّل عِلْمًا مُسْتَقْلًا وإنَّمَا تَوَجَّهًا في البَحْث المَسْرَحِيّ يُعْطِي اليوم مَجَالَات عَديدَة تُشَمِّلُ من جِهَة الدِّرَاسَات التي اِهْتَمَّت بِالظواهر الأنثروبولوجيَّة الموجودة في المَسْرَح، ومن جِهَة أُخْرَى الظواهر المَسْرَحِيَّة في المُجْتَمَعَات البدائيَّة. وكان لهذا التَوَجُّه تأثيره على المُمَارَسَة المَسْرَحِيَّة.

يُعتَبَر المُخْرِج البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowsky (١٩٣٣-) أَوَّل من تَعَامَل مع الأنثروبولوجيا في المَسْرَح كعِلْم وقد تَأَثَّر به وتَابَعَ عَمَلَه تَلْمِيذَه الإيطاليّ أوجينيو باربا E. Barba (١٩٢٧-) الذي كان أَوَّل من أَطْلَق تَعْبِير الأنثروبولوجيا المَسْرَحِيَّة Anthropologie Théâtrale حين أَسَّس في ١٩٧٩ «المدرسة العالميَّة للأنثروبولوجيا المَسْرَحِيَّة I.S.T.A»، وقد عَرَّفَ هذا المَجَال بِأنَّه «إِيرَاسَة التَصَرُّفَات البيولوجيَّة والثقافيَّة لِلإنسان وهو في حالة العَرَض، أي حين يَسْتَخْلِم حُضُورَه الجسديّ والدُهْنِيّ حسب مَبَادِيّ مُخْتَلِفَة عن تلك التي تَنَحَكَّم بِالحياة اليوميَّة» وبناءً على ذلك تَرَكَّزَ عَمَلُ باربا على تَدْرِيب المُمَثِّل وأَدَاتِهِ وعلى مَفْهُوم حُضُور المُمَثِّل Présence، وعلى الأَخَصَّ في المَرحَلَة التي تَسَبَّبَ التَعْبِير لَدَيْهِ والتي أَطْلَقَ عَلَيْهَا اسْمَ ما قَبْلَ التَعْبِير Pré-expressivité. وقد اسْتَوَحَى باربا من الْفَرَنْسِيّ مَارْسِيل مَوْس M. Mauss - الذي كَتَبَ دراسةً حَوْل يَقِيْنَاتِ الجسد عام ١٩٣٤ - فِكْرَة أَنَّ يَقِيَّةَ الجسد وحَرَكَتَهُ مشروطة بِالظُرُوفِ المُحِيطَة الثقافيَّة والاجتماعيَّة التي تَنَحَكَّم بِهَا، وهذا هو مَجَال أنثروبولوجيا المَسْرَح بالنسبة لَه. كَذَلِكَ انْطَلَقَ باربا من مَبْدَأ أَنَّ الحَرَكَه في المَسْرَح تُخْتَلِفُ عَنِ الحَرَكَه في الحياة اليوميَّة، وَهُوَ مَبْدَأٌ موجود في المَسْرَح الشَّرْقِيّ التقليديّ وَلَمْ يَطْلُرْ في

اللذان تطرقا كُلٌّ في مجاله إلى العلاقة ما بين الطقس والمسرح.

- ضمن مجال أنثروبولوجيا المسرح هناك توجه يُعرف باسم الأنثروبولوجيا التكوينية *Anthropologie onthologique* يبحث في أصول تكون المسرح. تُصنّف ضمن هذا التوجه كُلّ الدراسات التي تبحث في عالم المسرح كإنتاج وكملاقة استقبال\*. والأبحاث المسرحية التي تدخل في هذا التوجه تسعى لإلغاء التقسيم التقليدي بين العرض والجمهور، وتحاول استعادة وسائل التعبير البدائية وحالة المُتفرّج\* البدائي المعنوي والمُشارك ضمن الرغبة في العودة إلى جوهر المسرح كعمل جماعي على مستوى الفرقة\* المسرحية. كُلّ هذا غدّي تجارب عديدة ومُتنوعة:

- طرح المسرحي الفرنسي جاك كوبو Jacques Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) تصوّرًا عمليًا لتحقيق هذه المبادئ تجلّي في البحث عن علاقة جديدة مع الجمهور الشعبي من خلال تنضير اليربوتوار\* المسرحي بمفروض إيمائية وفواصل\* مضحكة قدّمتها مع فرقته للفلاحين في القرى. أما الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) فقد انطلق من رفضه لتكوين وهدف المسرح الغربي أساسًا فطرح فكرة العودة بالمسرح إلى جوهره الأساسي كما كان في الماضي. وقد وجد آرتو في طقوس جزيرة بالي في أندونيسيا وفي المكسيك نموذجًا إما يُمكن أن يكون عليه المسرح في حال بقائه من جديد وبمُعطيات مُختلفة. ويُعتبر آرتو أول من حقّق هذا التوجه فعليًا وقبل ظهور المفهوم النظري.

- ظهرت أيضًا فكرة تكوين الفرقة المسرحية

الغرب إلّا ضمن نظام الحركات الإيمائية الذي وضعه المُمثل الفرنسي آتين دوكرو E. Decroux (١٨٩٨-٩٩). على الرغم من ذلك، تطلّ الأنثروبولوجيا مجالًا مُختلفًا ومُتفصلًا عن المسرح مع وجود روابط مُشتركة بينهما:

- الأنثروبولوجيا كعلم وأنثروبولوجيا المسرح هما ظاهرتان نشأتا وتطوّرتا في أوروبا وأمريكا، وهما نتيجة لازمة ثقافية وأخلاقية لا يُمكن فصلها عن التطوّر الحضاري وظهور الاستعمار. فقد دُفعت هذه الأزمة باتجاه البحث عما هو أصيل وثقّي وبدائيّ إمّا في أصول الحضارة الغربية في بداية تشكّلها، أو في الحضارات الأخرى. من هنا ظهرت تمييزات مثل اكتشاف الآخر، والعودة إلى الأصول، والأصالة، والمُشاقفة *Interculturalité* إلخ. انطلاقًا من هذا الهاجس المُشترك طُرحت تساؤلات حول ثوابت الجُماليّات الغربية، وتشكّلت نواة للانفتاح الثقافي بين الشعوب ومحاولات لتقليد المسارح المُختلفة بتجارب الآخرين. كما ظهرت بدايات الاهتمام بالطقوس في مجال الأنثروبولوجيا وفي مجال المسرح حيث دُرس الطقس\* كاحتفال اجتماعي وكعرض مُرثز، واعتُبر المسرح الشرقي مثالًا على عرض مسرحي يجمع بين هذين البُعدين لأنّ فيه روحية الطقس وله روافده المُتكاملة.

- تستعير الأنثروبولوجيا المسرحية أدواتها ولغتها من علم الأنثروبولوجيا وخاصة في مجال دراسة الطقوس والاحتفال، كظاهرة فيها بُعد مسرحي تتجذّر فيما هو اجتماعي، وهذا ما تطرّق إليه عالم الأنثروبولوجيا الأميركي فيكتور تيرنر V. Turner والمسرحي الأميركي ريتشارد شيشنر R. Schechner (١٩٣٤-)

مكانة الحضور الحيوي للممثل كمرحلة تسبق التعبير وتُحدده. كما تُبين أن قوة الإضحاك لدى ممثل الكوميديا دليلارته تنأت من التعبير الساخر القائم على وطاوية كبيرة للجسد وعلى الاستفادة من طاقة خارقة في الجسد تؤدي إلى خلق حضور مُسيطر للممثل على الخشبة.

- كُمل الدراسات حول مفهوم التدريب Training. والتدريب كما تطرحه هذه الدراسات ليس مرحلة من مراحل تحضير العرض فقط، وإنما حالة مُستورة من السيطرة على الجسد مُستعدة مما يشبه تقنيات البرغا وتقنيات إعداد الممثل\* والراقص في الشرق الأقصى. وقد بينت الدراسات أن هذا النوع من التدريب يعني الممثل بالدرجة الأولى لأنه أحد الوسائل المهمة في إنتاج التعبير وفي تحقيق الحضور، لكنه في نفس الوقت يمس المتفرج ويتطلب منه أيضًا وطاوية مُعينة على الصعيد الذهني أثناء التلقي.

- الدراسات النظرية حول أداء الممثل، وخاصة تلك التي تبرز الفرق بين وضعية الجسد في الحياة اليومية ووضعية الجسد في الأداء الفني، انطلاقًا من أن التعبير الفني حالة أخرى مُفصلة ومُختلفة تمامًا عن التعبير في الحياة، وهذا ما يبدو واضحًا في الرقص الأندونيسي وفي الكاتاكالتي\* وفي أوبرا بكين\*.

والواقع أن نظرية حضور الممثل تتوقف عند مبادئ أساسية مُستقاة من أسلوب إعداد الممثل في المسرح الشرقي القائم على خرق توازن الجسم وتبديل مراكز القوى فيه وتحقيق ديناميكية التعاكس أو اجتماع الأضداد بين ما يريد أن يبدو عليه الممثل، وبين ما هو عليه فعليًا عند

كحياة جماعية وتجربة حياتية مُشتركة. فقد شكّل كوبو في فرنسا فرقة Les Copiaus التي قرّض فيها أسلوب عمل جماعي على الصعيد المسرحي والحياتي، وأسس غروتوفسكي في بولونيا مُختبرًا مسرحيًا جعل من العمل فيه تجربة صوفية، وابتدع ضيمته فكرة «قرية خارج الحدود الثقافية» Village transculturel يُمكن أن تكون نواة لأجيال جديدة ذات طبيعة مُختلفة نوعيًا، وذلك ضمن ما أسماه بمسرح المنبع Théâtre des sources. من هذه التجارب أيضًا في الحياة الجماعية على صعيد المُممارسة المسرحية فرقة الأودين Odin teatret التي أسسها في النرويج عام ١٩٦٤ أوجينيو باريا وفرقة الليفنغ Living التي أسسها في أمريكا جوليان بيك J. Beck (١٩٣٥-) وجوديث مالينا J. Malina (١٩٢٧-).

- بالإضافة إلى فكرة اعتبار المسرح نوعا من الطقوس، انصب الاهتمام في مجال الأنثروبولوجيا المسرحية على الممثل\* وتقنياته ووضعية جسده وحضوره، وقد تُرجم هذا الاهتمام عمليًا في توجه فرقة الليفنغ التي انطلق مؤسسوها من فكرة أن تقنيات الممثل يُمكن أن تؤدي إلى بعثه من جديد ككائن مُغاير. وعلى الصعيد النظري ظهرت بُحوث هامة في هذا المجال نذكر منها:

- قاموسي الأنثروبولوجيا المسرحية للذين ألفهما نيقولا سافاريس Nicolas Savarese وأوجينيو باريا وشملا بُحوثًا في تقنيات الممثل.

- دراسة الإيطالي فرديناندو تافاني F. Taviani حول الكوميديا دليلارته\* (١٩٨٦) ووضعية جسد الممثل في الأداء\* ضمن هذا الشكل المسرحي. ودراسة تافاني هامة لأنها تُبين

وممكنًا، يجب أن يُطرح كاحتمال في المُقدمة\* لأنَّ مُشابهة الحقيقة\* ومصادقة الحدث تُفرضان ألا يكون الانقلاب مُصنَّعًا غريبًا عن الفعل (فنَّ) الشُّعر/ الفصل العاشر). لكنَّ ذلك لا يعني أنَّ يتمَّ الحدث الذي يُؤدِّي إلى الانقلاب بالضرورة على الخشبة أمام أعين المُتفرِّجين وإنما يمكن أن يُعلن عنه من خلال السرد\*.

والانقلاب في المسرحية حسب أرسطو يحصل مرَّة واحدة ويدخل في صلب النهاية، وهو يُشكِّل عيارًا للتمييز بين الفعل البسيط والفعل المُعقَّد. فالفعل البسيط هو حدث وحيد ومُستمرَّ يتمَّ فيه الانقلاب دون مُفاجأة ودون تُعرُّف، في حين أنَّ الفعل المُعقَّد يتمَّ فيه الانقلاب مع تُعرُّف أو مُفاجأة أو الاثنين معًا (انظر الفعل الدرامي). ولئن كان أرسطو قد تحدَّث عن الانقلاب في التراجيديا\* فقط لأنَّه ربطه بالنظام المأساوي، فإنَّ ذلك لا يعني أنَّه لا يوجد انقلاب في الكوميديا\* حيث تقوم الحُكَّة\* على وجود الانقلاب أو عدَّة انقلابات.

فيما بعد، في القرن السابع عشر ومع ظهور الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، حصل تطوُّر في فهم الانقلاب وتَمَّ التعامل معه بشكل جديد: - لم يعد الانقلاب مُرتبطًا بالنظام المأساوي الذي يتنقل البطل فيه من حالة السعادة إلى حالة الشقاء، وإنما صار مرحلة في البناء الدرامي (بداية - ذروة - نهاية) تُغيِّر مجرى الأحداث، وهنا ما نجده في مسرحية «فيدرا» للكاتب الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) حيث يتغيَّر كُلُّ مجرى الحدث مع إعلان خبر وفاة الملك ثيسبوس ثمَّ مع عودته.

- كذلك لم يعد الانقلاب مُرتبطًا بالنهاية مُباشرة، وإنما صار يُعلن عن بداية النهاية لأنَّ

أدائه للذَّور. وبهذا يكون حضور المُمثل هو حالة تعبير سابقة لأداء الذَّور تأتي من استحضار طاقة كامنة يتوصل إليها من خلال التدريب المتواصل.

يمكن أن نستنتج ممَّا سبق أنَّ الأنتروبولوجيا المسرحية قد فتحت مع سوسيولوجيا المسرح أفقًا جديدة لدراسة وضع المسرح في المجتمع وربه بالثقفس، لكنَّها في نفس الوقت أخذت اليوم منحى ترتبط فيه بالمُمارسة المسرحية. فقد كانت أساسًا لتأسيس مُختبرات مسرحية تُعد نواة لبحث مسرحي على الصعيد العملي، وللتجريب في المسرح.

أنظر: سوسيولوجيا المسرح.

## ■ الانقلاب

Peripety

Péripétie

مُصطلح مسرحي يُطلق على التغيُّر المُفاجئ الذي يطرأ على الموقف أو الحدث الدرامي ويُؤدِّي إلى حُلِّ المُقدة\* وإلى الخاتمة\*. وكلمة péripétie مأخوذة من اليونانية Peripeteia التي تعني حدثًا غير مُتوقَّع، وقد تُرجمت في العربية إلى انقلاب وأحيانًا إلى تحوُّل.

تحدَّث أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) عن الانقلاب في كتابه «فنَّ الشُّعر» واعتبره من مُكوِّنات النظام المأساوي فهو يُحدِّد مصير البطل\* لأنَّه ينقله من السعادة إلى الشقاء أو العكس. كذلك ربط أرسطو بين الانقلاب والتعرُّف\*.

يتمَّ الانقلاب على مُستوى الحدث ويتأتَّى من صلب وقائه، إلا أنَّ تأثيره يطال البطل بشكل خاصٍّ إذ يُوجِّه بحثه بأنَّجاه مُغاير لما كان عليه من قبل، وبالتالي فهو يرتبط أيضًا بالنهاية المأساوية. ولكي يبدو هذا الانقلاب متوقِّعًا

الأحداث من جديد.

- اعتبارًا من القرن الثامن عشر، تغيّرت النظرة إلى الانقلاب جذريًا ولم يعد يُربط إطلاقًا بالتفسير الأرسططالي. كذلك لم يعد أصيقلًا بمصير الشخصية حصراً وإنما صار جزءاً من التحولات التي تجري على الحدث. من جهة أخرى دخل الانقلاب مع التعرف على الأنواع\* المسرحية الجديدة مثل الدراما\* والميلودراما\*، وصار يعني أيّ أمر غير متوقّع يُغيّر مجرى الأحداث (رسالة، ثروة مفاجئة، عودة غائب)، وصار دوره الأساسي هو تحقيق الإشارة والتشويق *Suspense* وتحرير الضيف الانفعالات العنيفة لأنه يأتي دائماً على شكل حدث مفاجئ خارجي يحلّ الصراع (انظر آلة إلهية).

من الملاحظ أنّ مفهوم الانقلاب يرتبط ببنية المسرح الدرامي، لذلك يفتقد تماماً في المسرح الملحمي\* والمسرح المتأثر به، وفي المسرح الذي لا يقوم على مبدأ الصراع\*.

انظر: التعرف.

## Denegation

## ■ الإنكار

### Dénégation

من اللاتينية *denegatio* التي تعني نفى وعارض.

والإنكار مُصطلح من علم النفس يُطلق على العملية الدفاعية التي يقوم الإنسان من خلالها باستحضار عناصر مكبوتة في اللاوعي، وبصياغتها وإعطائها شكلاً، وذلك ليرفضها أو ليغنيها (في الحلم يتمّ الإنكار عندما يحلم النائم بأنّه يعلم، ويُعرف في حلمه أنّ ما يراه هو حلم وليس حقيقة). وبذلك يكون الإنكار هو عملية وعي لما يحصل.

يقع قبل ذروة الحدث ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمقدمة، ومن هنا أتى استخدام تعبير الحدث المفاجئ *Coup de théâtre*، وهو الحدث الذي يغيّر مجريات المسرحية ويؤدّي إلى التحول؛ لا بل إنّ الأحداث المفاجئة التي تقع في صلب المقدمة أو الخاتمة لم تعد تُسمى انقلاباً.

- في حين اعتبر أرسطو تغيير الرأي وعملية القرار انقلاباً، فإنّ الكلاسيكية\* الفرنسية لم تعتبرهما كذلك، بل حدّدت الانقلاب بمُصوّل حدث هامّ هو غالباً حدث خارجي يغيّر معطيات الأحداث، وهذا يُبين مدى ارتباط الانقلاب بالبناء الدرامي. وفي حال خلّت المسرحية من هذا الحدث الخارجي تُعتبر مسرحية دون انقلاب، وهذا ما نجده في مسرحية أندروماك\* لرامين حيث لا يوجد أيّ انقلاب لأنها تقوم على تغيير في قرار الشخصيات بشكل دائم.

- من ناحية أخرى فإنّ المسرح الكلاسيكي الفرنسي لم يستطع أن يتخلّص عملياً من تأثيرات تيار الباروك\* والجماليات التي فرضها على المسرح، ومنها اعتماد حبكة مُتوتّبة *Intrigue à rebondissement*، وهذا يعني أنّه كلّما اتّجه الحدث نحو الحلّ، عاد وتعمّد من جديد كما هو الحال في مسرحية «السيد» للفرنسي بيير كورني *P. Corneille* (١٦٠٦-١٦٨٤). نتيجة لذلك صارت هناك إمكانية لوجود عدّة انقلابات أحدها أساسي يرتبط بالذروة، وصار من المألوف الحديث عن الانقلاب بصيغة الجمع *Les péripéties*. ويكون الانقلاب في هذه الحالة هو التغيّر المُستمرّ في مجريات الحدث لأنه كلّما بدا أنّ العائق\* في طريقه إلى الزوال تشابكت

حقيقة وليست له سيطرة عليه وبذلك يكون الإنكار عمليةً وُفي. ويمكن اختصار هذه العملية بالجملة التالية التي يوردها مانوني: «هو هنا أمامي ولكنه ليس حقيقيًا. ما أراه (أو أحلم به) هو واقع لكنه ليس حقيقيًا ولا أستطيع التدخل به أو السيطرة عليه».

من هذا المنطلق، اعتبر المسرح فنّ التضليل والخداع، لكنّ هذا الخداع موجود ليُكتشف؛ فهو لعبة مع الحقيقي، وهذا الحقيقي تُنكر عليه صفة الحقيقة.

وعلى الرغم من التشابه بين الحلم والمسرح، نَظَلْ هناك خصوصية للمسرح. فما يوجد على خشبة المسرح في المسرح (شخصيات وأكسسوارات) هي أشياء موجودة ماديًا وملموسة، لكنها تختلف عما يوجد في الواقع من حيث إنها غير حقيقية وإنما تنتمي إلى عالم المتخيل وليست للمُتفرِّج سيطرة كاملة عليها. والمُتفرِّج يدرك أنّ سيطرته على الواقع الذي يُشكّل مرجع النصّ المُجسّد على خشبة يُمكن أن تكون أكبر من سيطرته على مُجرّيات الأحداث في المسرحية. فالإنكار إذن يقوم على مبدأ أساسي هو مبدأ الفصل بين الواقع المُعاش أو الحقيقة، وبين تلك «الحقيقة» الإيهامية التي يراها على خشبة المسرح.

ومسار الإنكار في المسرح ليس مُعقّدًا فقط بل ومُتناقضًا أيضًا لأنه لا يُمكن فصل الإنكار عن الجزء الآخر الملازم والمُتناقض له في نفس الوقت وهو الإيهام. فوجود الإنكار مُرتبط بتحقيق الإيهام من خلال المُحاكاة والتُمثّل لكنه في نفس الوقت كشف له:

- يتحقّق التُمثّل مع الشخصية\* فعليًا من خلال معرفة أنّها شخصية مسرحية، أي من خلال الإنكار. بمعنى آخر لا يَتماهى المُتفرِّج تمامًا

تَت استمارة هذا المفهوم من مجال علم النفس إلى المسرح، وذلك للبحث في تأثير\* العالم الخيالي الذي يُعرض في خشبة المسرح على المُتفرِّج أثناء العَرض. وقد دخل هذا المفهوم مجال دراسة آلية استقبال المُتفرِّج\* للعَرض (انظر استقبال). ففي حين كانت علاقة المُتفرِّج بالعَرض تُفسّر في الماضي انطلاقًا من مبدأ أنّ المسرح هو فنّ الإيهام\* الذي يُوحى بالواقع، وأنّ تُمثّل المُتفرِّج بما يراه على الخشبة هو العامل الرئيسي الذي يُؤدّي إلى التطهير\*، أضافت الدراسات الحديثة رؤية أكثر نُضجًا لأنها سمحت بتوسيع منظور آلية الاستقبال إلى ما هو أبعد وأكثر تعقيدًا من التّسار المعروف الذي يقتصر على العلاقة بين الإيهام والتُمثّل\* والتطهير. وقد استفادت هذه الدراسات من الآفاق التي فتحتها العلوم الإنسانية الأخرى ومن ضيمنتها علم النفس، وعلى الأخص دراسة عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد S. Freud حول الإنكار في الأحلام Verneinung.

من أهم الأعمال التي أدخلت هذا المفهوم في مجال الدّراسات المسرحية كتابات الإيطالي أوكتايفو مانوني O. Manoni. ففي كتابه «مفاتيح للمُتخيل» Clefs Pour l'Imaginaire، (١٩٦٩)، يبيّن مانوني أنّ «الإيهام وَهم» ولا يُمكن أن يتحقّق بشكل كامل في المسرح. انطلاقًا من هذه الفكرة، يقوم مانوني بمُقارنة المسرح بالحلم ويُطبّق عملية الإنكار على آلية الاستقبال\* في المسرح. فالخشبة في المسرح تُشبه ما يُسمّى في علم النفس «المشهد الآخر» L'autre scène. وما يراه المُتفرِّج على الخشبة في المسرح يُشبه حلم النائم. وكما يعرف النائم أنّه يحلم ويأثّر لا يُسيطر على مُعطيات الحلم، يعرف المُتفرِّج ويعي أنّ ما يراه على الخشبة هو وَهم وليس

لكي يقبل المُفْرَج فكرة أنه قد مات، أما في السينما والتلفزيون، فيجب أن يكون مشهد الموت مُقنناً بكافة تفاصيله ليؤخذ على محول الجد).

من هذا المنطلق أيضاً يمكن فهم النقد الذي وجهه الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) إلى الواقعية\* في المسرح على أساس أنها لا تُعطي بالضرورة النتائج المُتوخاة منها. بريشت فهم مبدأ الإنكار وإن لم يُسمه، وشكك بإمكانية تحقق الإيهام الكامل، وبالتالي لم يَسعَ إلى تصوير الحقائق التاريخية والاجتماعية بشكل إيقوني (تصوير مُطابق تماماً للأصل) في مسرحه، وإنما قَدَّمها على شكل نماذج لملاقات اجتماعية وتاريخية. والتغريب\* كما طرحه في مسرحه الملحمي\* هو نتيجة لكسر الإيهام وهو يؤدي بالضرورة إلى الإنكار وإلى ما هو أبعد من ذلك.

والواقع أنَّ المسرح عبر تاريخه عرف تقنيات وأساليب تؤدي إلى الإنكار من خلال إبراز المسرحية. من هذه التقنيات وجود مُدير اللعبة *Meneur de jeu* على الخشبة ليدبر المُعطين والأداء، ووجود راوٍ في الحدث يُعلق عليه. ومنها أيضاً تقنية المسرح داخل المسرح\* التي شاعت في مسرح الباروك\*، وعلى الأخص مسرحيتي «هاملت» و«حلم ليلة صيف» للإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، ومسرحية «الحياة حلم» للإسباني كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١)؛ وفي المسرح الحديث، وعلى الأخص مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» للإيطالي لويجي بيراندللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦)، وكُل مسرحيات الفرنسي جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦). في هذه التقنية،

بالشخصية التي يراها لكنه يَمُرُّف من خلالها على ما هو مكتوب في داخله، وهذا ما يُمَيِّن أنَّ الإنكار لا يَمُ بشكل كامل وإنما بشكل انتقائي.

- مقابل المتعة\* التي تتحقق عند المُفْرَج من الإيهام بالواقع، هناك متعة مُختلفة تنجم عن الإنكار، وبالذات من خلال التمثيل، لأنه في لحظة معينة يُحرر الإنكار المُفْرَج من المشاعر التي يُمكن أن تتأبه على مصير البطل\* الذي يَتمثل نفسه فيه. ففي التراجيديا\* مثلاً يقبل المُفْرَج المصير الذي يُرسم للشخصية لأنه لا يَمُسه هو، وفي الكوميديا\* يسمح له الإنكار أن يتخذ ما يراه وأن يسخر منه لأن ما يراه يَمُس الشخصية المسرحية ولا يَمُسه هو بالذات.

في الواقع لا يَنبغ الإنكار مهما كانت نوعية الجمالية المُستخدمة في المسرح. ذلك أنَّ الإيهام لا يُمكن أن يكون كاملاً بسبب وجود الأعراف\* المسرحية التي يقبل به المُفْرَج ليدخل في لعبة الإيهام. ووعي المُفْرَج لهذه الأعراف، ولو في حدِّه الأدنى كافٍ لتحقيق الإنكار وكسر الإيهام، لذلك كانت المسرحية\* وإبراز الأعراف إحدى الوسائل الهامة لكسر الإيهام وتحقيق الإنكار.

٢ من هذا المنطلق يُمكن تقصي خصوصية الكتابة المسرحية التي تختلف عن الكتابة للفنون التي تعتمد الصورة كأساس ومثل السينما والتلفزيون. فالمسرح\* يُقارب الواقع لكنه لا يَصوره كُلياً، وهناك دائماً نوع من الشرطية\* التي تُلازم المُحاكاة في المسرح وتُميِّزها عن المُحاكاة في السينما والتلفزيون حيث تَسمح التقنيات والجدع بتحقيق إيهام أكبر (في المسرح يكفي أن يقع المُمثل على الأرض مُغمضاً عينه

الأساسي في تصنيف الأجناس والأنواع ينبع من أرسطو (Aristote ٣٨٤-٣٢٢ ق.م) الذي يُعتبر أوّل من أدخل في كتابه «فنّ الشعر» معايير تصنيفية سادت حتى العصر الحديث.

وتصنيف أرسطو للأجناس يعتمد على المحاكاة كجوعار، ويُعبّر ما بين الأجناس التي لا تقوم على المحاكاة مثل الفلسفة والتاريخ والخطابة، وبين تلك التي تعتمد المحاكاة مثل المسرح (الشعر الدرامي بنوعه التراجيديا والكوميديا) والملحمة (الشعر الملحمي) والشعر الغنائي. وهذا التصنيف هو الذي ولّد النظرة إلى المسرح كأدب.

وتعبير النوع المسرحي اليوم يدلّ على المسرحيات التي كُتبت بناءً على معايير محدّدة تسبّ الكتاب. وإذا استعرضنا تاريخ المسرح نجد أنواعاً مسرحية واضحة المعالم شكّلت في المسرح اليوناني والروماني، ثمّ في المسرح الفرنسي منذ القرن السابع عشر وحتى التاسع عشر، محطّات أساسية وهي التراجيديا\* والكوميديا\* ويعلها التراجيكوميديا\* والدراما\*. ويُستدلّ من المعركتين الشهيرتين اللتين نشبتا حول تواجيكوميديا «السيدة» للفرنسي بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) في القرن السابع عشر وحول دراما «هرنان» للفرنسي فكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) في القرن التاسع عشر أنّ مسألة الأنواع طُرحت في هاتين الفترتين كإشكالية.

تطوّر معايير التصنيف:

١/ تقليدياً وحتى القرن التاسع عشر كانت المعايير التي طرحها أرسطو للفصل بين الكوميديا والتراجيديا هي الأساس في التمييز بين الأنواع المسرحية. وعندما ظهرت أنواع

يؤدّي عرض مسرحية داخل المسرحية من خلال زمنين ومستويين تصويريين إلى طرح العلاقة بين الحلم والخيال وبين الوهم والواقع، أي إلى تحقيق الإنكار. انظر: الإيهام، التمثّل، المسرحية.

## ■ الأنواع المسرحية Genres/Kinds

### Genres

كلمة Genre في اللغات الأجنبية مأخوذة من الكلمة اللاتينية Genus التي تعني الفصيلة أو الجنس، وقد استُخدمت في مجال الأدب والفنّ لتصنيف للأعمال الأدبية والفنية.

تعدّدت التسميات التي تُستخدم في اللغة العربية للتعبير عن مفهوم النوع الأدبي والفنيّ، فهناك من استخدم تعبير الأجناس الأدبية، وهناك من استخدم تعبير الفنون والألوان الأدبية أو تعبير الأنواع دون أن يكون هناك تحديد واضح للفرق بين هذه التسميات.

وإذا كان تعبير الأجناس الأدبية في اللغة العربية يُعبّر بين الرواية والمسرح والشعر والمقالة، فإنّ تعبير الأنواع يدلّ على التسميات الفرعية ضمن الجنس الأدبي الواحد.

تعدّدت الدراسات النظرية حول تصنيف الأجناس والأنواع الأدبية وظلّت حتى القرن الثامن عشر متأثرة بالمنظور الأساسي الذي طرحه أفلاطون (Platon ٤٢٧-٣٤٧ ق.م) في الكتاب الثالث من الجمهورية حيث صُنّف الأنواع الأدبية من خلال أسلوب القول Leixis أو أسلوب عرض الموضوع إلى قول مباشر (الشعر الديرامي)، وقول غير مباشر يقوم على المحاكاة\* (التراجيديا والكوميديا)، وإلى قول مباشر وغير مباشر معاً (الشعر الملحمي الذي يحتوي على السرد والجوار معاً). لكنّ التأثير



٢/ لم تتبلور هذه الفكرة وتؤدي إلى تغيير جذري في تصنيف الأنواع إلا اعتباراً من القرن التاسع عشر ومع تطوّر علم الجمال الذي طرح أسساً مختلفة تماماً وسعت هامش التصنيف من خلال إدخال معايير فلسفية وجمالية جديدة مثل الصبغة والطابع والأسلوب أقرزت ما أطلق عليه تسمية التصنيفات الجمالية *Catégories esthétiques*. وقد سمح ذلك بإعادة النظر في الأنواع والأشكال المسرحية من خلال طرحها ضمن منظور أوسع من أطر قواعد الكتابة (انظر علم جمال المسرح). يبدو ذلك واضحاً لدى مراجعة ومقارنة كتب فنّ الشعر التي واكبت تاريخ المسرح.

هذا التمييز بين النوع والصبغة المسرحية، أي ما بين التراجيديا والتراجيدي (انظر المأساوي)، وبين الكوميديا والكوميدي (انظر المضحك) سمح في القرن العشرين بتوسيع هامش البحث فاعتبر مسرح الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) والنرويجي هنريك إيسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) والسويدي أوغست مسترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) مسرحاً مأساوياً دون أن تكون هذه المسرحيات تراجيديات بالمعنى التقليدي للكلمة. كذلك سمح بنظرة جديدة لمسرحيات تحويل بُعداً مأساوياً وغروتسكياً معاً مثل مسرحيات الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، وإعادة الاعتبار إلى الأشكال المسرحية الشعبية وأشكال الفرجة التي تعتمد حبيبة السخرية القحة (غروتسك) مثل الكرنفال، لأنها كانت شكل تعبير جماعي وعفوي، ولا يمكن إغفال وجودها ضمن تاريخ المسرح، وهذا هو مضمون دراسة الباحث الروسي ميخائيل باختين

جديدة مثل الدراما، غلّت المعايير المستخدمة لتصنيفها تستند إلى هذا الفصل الأساسي. من هذه المعايير ما يتعلق بالكتابة (معايير أرسطو في تحديد شروط كتابة التراجيديا أو الكوميديا مثلاً)، ومنها ما يتعلق بالتأثير على المتفرج (خوف وشفقة وتطهير في التراجيديا، إضحاك وتقد وتغيس في الكوميديا)، وبالجانب الذي تستثيره لدى المتفرج (العقل/العاطفة).

وقد كان لهذه المعايير تأثيرها على أسلوب الكتابة وعلى مضمون المسرحيات وعلى نوعية الشخصيات التي تقدّم فيها (التراجيديا محاكاة للأخيار والكوميديا محاكاة للأنبياء حسب أرسطو).

- والواقع أنّ هذا التصنيف الذي لا يأخذ بعين الاعتبار إلا الأنواع ذات الدراماتورية الثابتة، أي التي لها شكل كتابة محدّد بقواعد، قد أهمل أشكالاً مسرحية لم تدخل أصلاً في الدائرة المتعلّقة للفصل بين الأنواع لأنها ظهرت على شكل عروض، وكانت في كثير من الأحيان شعبية مثل المسرح الديني والكوميديا ديلارته والفارس (المهزلة) والكرنفال.

- ظلّ هذا التصنيف سائداً حتى القرن الثامن عشر حيث رفض منظرون أمثال الألماني غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) والفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) وغيرهما الفصل بين الأنواع انطلاقاً من رفض الكلاسيكية، ومن منطلق مشابه الواقع حيث إنّه في الحياة لا يوجد فصل بين المأساوي والمضحك. وقد تجلّرت هذه الفكرة مع رفض النقد الرومانسي في القرن التاسع عشر للتصنيفات القديمة ومع ظهور الدراما كنوع خليط.

M. Bakhtine حول رابليه.

- هذا المنظور الجديد إلى العروض وأشكال الفرجة يتخطى نظرة الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه F. Nietzsche الذي صنف الأنواع إلى أنواع نبيلة وأنواع وضيعة استناداً إلى أسطورة البدايات الدينية للمسرح (انظر أبولوني/ديونيزي) وإلى تمييز أفلاطون بين الرفيع والوضيع.

٣/ تطوّرت النظرة إلى الأنواع في القرن العشرين بشكل جذري، كما شاع استخدام تعبير أشكال مسرحية لتجديد تصنيف الأنواع ولتمييز نماذج من التصوُّص والعروض لا تدخل في إطار النوع. ذلك أنّ كلمة الأشكال المسرحية لا تقتض أيّ معيار نوعي له بُعد جمالي ولا تدل بالضرورة على الشكل فقط لأنّ هذا يعني الجدلية القائمة بين الشُّكل والمضمون وهي أساسية في المسرح (انظر الأشكال المسرحية).

- ضمن إعادة النظر بمفهوم النوع ظهرت قراءة جديدة للأنواع من خلال ربطها بتطوُّر التيارات الأدبية والفنية (مسرح كلاسيكي ومسرح رومانسي ومسرح اليزابيثي ومسرح طبيعي الخ) وبالسِّياق التاريخي والاجتماعي (رُبط التراجيديا بالاستقراطية والدراما بالبورجوازية والأشكال الأخرى بالشعب).

- سمَّح النقد الحديث (علم اللسانيات ونظرية الأدب والسميولوجيا والنظرية) بطرح معايير جديدة تستند إلى أنواع الخطاب وإلى شكل المُعالجة وأسلوبها وإلى البنية المسرحية (انظر البُنية والمسرح)؛ كما سمَّح بفتح آفاق جديدة على تاريخ المسرح من خلال إيجاد تحف تاريخية مُتصل بين أشكال مسرحية مُتباعدة زمانياً ومكانياً ولا يُمكن تصنيفها كأنواع خالصة مثل عروض الأسرار في

القرن الوسطى ومسرحيات شكسبير (العاصفة وهنري الرابع وريتشارد الثالث) ومسرحيات الفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) مثل «جلد الساتان» ومسرحيات الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) مثل «دائرة الطباشير القوقازية»، لأنّ هذه المسرحيات لها بُنية درامية مُفتوحة على أفق معين تاريخي أو ديني (الثورة أو الخلاص) (انظر شكل مُفتوح/شكل مُغلق).

في المسرح الشرقي\* التقليدي لا توجد نفس المعايير التصنيفية المُتبعة في الغرب على الرغم من وجود صيغة مُحددة للأنواع التقليدية تُتعلّق بالروايات الخاصة بكلّ نوع ونوعية الجمهور\* الذي تتوجّه إليه.

غَيَّب العرب القدماء التقسيمات بين الأنواع المسرحية لجهلهم بالمسرح، ففي عَرَض ابن رشد (١١٢٦-١١٩٨) لترجمة كتاب «فنّ الشعر» لأرسطو، أطلق اسم شعر المديح على التراجيديا وشعر الهجاء على الكوميديا علماً بأنّ المديح والهجاء هما من تصنيفات المضمون وليس القالب؛ أي أنّ ابن رشد استبدل الأنواع الدرامية بأنواع الشعر.

عندما دخل المسرح بشكله الغربي إلى العالم العربي في نهاية القرن التاسع عشر، كانت مُشكلة الفصل بين الأنواع قد حُسمت في الغرب ولم تعد مطروحة أصلاً، ويبدو أنّ كتاب «فنّ الشعر» لأرسطو في ترجمته العربية القديمة لم يكن معروفاً من هؤلاء الرّواد لأنّه لا توجد آية إشارة في كتاباتهم إلى تصنيف أرسطو. ومع ذلك فقد تحدّث مارون النقّاش (١٨١٧-١٨٥٥) في خطبته عن وجود «فرتيتين هما البروزا (الثر) وتُسم إلى كوميديا ثُمَّ إلى دواما وإلى تراجيديا، /.../ وثانيهما تُسمى عندهم أويره (الأويرا)

باللغة العربية) على المكان الذي تُقدَّم فيه عروض الأوبرا، وهو مكان يعتمد شكل الثلبة الإيطالية\* يحتوي على خشبة للممثل وعلى قهوة مُخصَّصة للأوركسترا التي تعزف بشكل حيّ أمام الجمهور، وعلى صالة يَجلس عليها طابع الفخامة تُصمَّم أماكن المُشاهدين فيها بحيث يستسى لهم رؤية العَرض على الخشبة ومُراقبة بقية الحاضرين في نفس الوقت، أي إنَّ المُتفرِّج\* يُصبح مُرَجة في حدِّ ذاته.

تُطلق تسمية أوبرا أيضًا على فرقة الموسيقيين والمُغنين التابعين لمؤسسة أوبرالية مُحدَّدة إذ يُقال «أسطوانة من تسجيل أوبرا فيينا أو أوبرا باريس».

#### الأوبرا والمُسرَّح:

مع أنَّ المسرح اليوناني\* له أصول تمتدَّ بعيدًا في التاريخ، إلَّا أنَّ الأوبرا ظهرت في إيطاليا ضمن محاولة إحياء التراجيديا اليونانية القديمة. فقد حاول الإيطالي كلوديو مونتفردى C. Monteverdi (١٥٦٧-١٦٤٣)، ومن بعده جماعة كاميراتا الفلورنسية عام ١٦٠٠ استعادة شكل أداء الجوقة اليونانية كما تصوَّروها. وبذلك كانت الأوبرا في أصولها نوعًا مُجتمعا يقوم على مبدأ الكلام المُلحَّن، ويتّمي إلى عالم المسرح وإلى عالم الموسيقى معًا. وقد استمرت هذه العلاقة الوثيقة بين المسرح والأوبرا عبر التاريخ إذ إنَّ أغلب الأوبرات المعروفة ألَّفت استنادًا إلى نصٍّ مُسرَّحي كما هو الحال على سبيل المثال بالنسبة لأوبرا «زواج فيجارو» لموزار والمأخوذة عن مسرحية تحول نفس الاسم للكاتب الفرنسي بيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩). مع ذلك جرت العادة أن تُعرَف الأوبرات الشهيرة من

وتنقسم إلى عبوسة ومُحزنة ومُزهرة. ومن الواضح أنَّ النقاش استمدَّ هذا التصنيف من مشاهداته للمسرح الغربي.

في تطوُّر لاحق، وفي المرحلة التي بدأت فيها حركة التأليف للمسرح كانت النصوص المؤلَّفة تخضع لقواعد النوع، ولذلك نجد الكتاب يُصنَّفون مسرحياتهم كما فعل المصري أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) حين اعتبر كلَّ من مسرحيته «مجنون ليلى» و«مصرع كليوباترا» مأساة، و«السَّهْدَى كوميديا» و«البناتي سعيد عقل (١٩١٢-) حين أسمى كلَّ من مسرحيته «قدوس» و«بنت يتاح» مأساة. بمعنى آخر لم يَقلبت المسرح العربي من الوُفوع في مطبِّ التصنيفات المذكورة والتي تُوضِّح ارتباط المسرح بالأدب.

ولأنَّ المسرح اعتُبر جنبًا أدبيًا، عرَّف كلَّ المشاكل التي عرفها الأدب العربي بشكل عامٍّ مثل أفضلية استخدام القصص أو العامية وجذبة المقولات الإيدولوجية المطروحة وغيرها. انظر: الأشكال المسرحية، شكل مفتوح/ شكل مُغلَق.

#### Opera = الأوبرا

كلمة إيطالية تُستعمل كما هي في كلِّ لغات العالم وفي اللغة العربية أيضًا، وهي مأخوذة من صيغة الجمع للكلمة اللاتينية Opus التي تعني العمل أو المؤلف.

تُستخدَم هذه التسمية للدلالة على عمل درامي شعري مُغنى بأكمله ويتأبَّع على الغناء فيه مغنون إفراديون وجوقة\* بمُصاحبة أوركسترا سمفونية.

تُطلق كلمة الأوبرا أيضًا (أو دار الأوبرا

## الاداء الدرامي.

فيما يتعلّق بالطابع العام للعمل الأوبرالي، عرّفت الأوبرا عبر تاريخها تطوّراً أعطى الأهمية الكبرى تارةً للموسيقى وتارةً للحدث الدرامي. ففي البداية كانت الأوبرا تحتوي على سلسلة من المقاطع الغنائية لا علاقة درامية بينها أطلقت عليها تسمية أوبرا كونسير Opera Concert، لكنّ كبار المؤلفين الأوبراليين أمثال الألماني كريستوف غلوك C. Glück (١٧١٤-١٧٨٧) وكارل ماريا فون فيبر C.M. Weber (١٧٨٦-١٨٢٦) والنمساوي ولغفانغ أماديوس موزار W.A. Mozart (١٧٥٦-١٧٩١) والإيطالي جيو سيبي فيردي G. Verdi (١٨١٣-١٩٠١) استطاعوا أن يَضْمُوا حُلماً فيما بعد ليَتَوَقَّ الغناء على البُعد الدرامي من خلال التركيز على ما هو مسرحي في الأوبرا، وهذا هو أيضًا نَوْجه الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) الذي اعتبر الأوبرا دراما المستقبل لأنها النوع الذي يجمع بين مختلف الفنون مثل الشعر والموسيقى والرقص والمسرح والرسم والعمارة والإخراج والاداء التمثيلي، وهذا هو أساس نظريته حول اجتماع الفنون Gesamtkunstwerk فيما أسماه الدراما الموسيقية السفوفية (انظر الدراما الموسيقية). وقد اهتمّ فاغنر في عروض الأوبرا بتحقيق الإيهام الكامل من خلال الإضاءة\* والديكور\* والأزياء والسينوغرافيا\* وحتى طريقة فتح الستارة\*.

والإيهام في الأوبرا أمر له خصوصيته، لأنّ الأعراف التي أحاطت بنشأتها واستمرّت حتى يومنا هذا بشكل أو بآخر خَلِقة بأن تكبير الإيهام، وعلى الأخصّ كون الحوار\* فيها مُلَحَّنًا ومُعَنًى يَمَّا يَتَبَدُّ عن أيّة واقعية مُمكنة. كما أنّ ثانوية الحدث فيها لا تُؤدّي إلى تمثيل\* المُفْرَج

خلال اسم مُؤَلَّف الموسيقى فيها وليس مُؤَلَّف النصّ الدرامي.

وللأوبرا بُنية مُحدّدة مُستمدّة من الموسيقى ومن المسرح فهي تحتوي على افتتاحية موسيقية وعلى مقاطع غنائية سرديّة تُشكّل مفاصل الحدث وتدعى Récitatif، وعلى أغاني يُغنيها المُغَنُّون الرئيسيّون وتدعى Area بالإضافة إلى أغاني الجوقة، لكنّها تتطوّر في فصول خمسة كما في التراجيديا.

من جهة أخرى يَتطلّب أداء المُغَنّي في الأوبرا حدّاً أدنى من الذّراية بفنّ التمثيل الدرامي رغم أنّ العوامل التي تتحكّم بهذا الأداء\* مُختلفة عنها في المسرح، فالمُمثّل/المُغَنّي يَضطرّ لانتظار انتهاء الموسيقى بين الجملة والأخرى، وهو غير قادر على التحرك بحرية على الخشبة لأنه مُلزَم بأن يُدير وجهه إلى الجمهور أثناء الغناء من أجل حُسْن انتقال الصوت والمراقبة قائد الأوركسترا بشكل دائم.

بالإضافة إلى هذه العوامل هناك أعراف\* خاصة بالنوع كُرسها التقاليد عبر السنين، وتتعلّق غالباً بأهمية المُغَنّي وطبيعة صوته وليس بدور الشخصية\* التي يؤدّيها في الحدث. فالمُغَنّي الأول كان يَلْف دائماً في المُقدّمة حتّى ولو كانت الشخصية التي يؤدّيها ثانوية في الحدث، وأعضاء الجوقة كانوا يَتجمّعون على الخشبة وفق نوحية أصواتهم، ولو تطلّبت أدوارهم أن يتكلموا في أمكنة مُتباعدة، والمُغَنّي تُؤدّي الدّور الذي يتناسب مع طبيعة صوته حتّى ولو كان مظهرها الخارجي يتناقض مع مظهر الشخصية. بدأت هذه الأعراف تزول تدريجياً مع تطوّر الإخراج\* للأوبرا، ومع الإعداد الأكاديمي الذي بدأ يخضع له مُعَتَو الأوبرا في القرن العشرين، والذي يتجاوز مُعالجة الصوت إلى ما يتعلّق بفنّ

R. Wilson (١٩٤١-) عام ١٩٩٣ أوبرا «مدام بترفلاي» للإيطالي جياكومو بوتشيني J. Puccini (١٨٥٨-١٩٢٤) وغيرها من التجارب الهامة.

- والأوبرا بشكلها المعروف ظاهرة غربية وأوروبية تُقدّم باللغة الأصلية التي تُكتب فيها (الإيطالية غالباً ثم الألمانية)، لكن في بعض البلاد التي بُنيت تقاليد الأوبرا مثل روسيا، جرت العادة على ترجمة وتقديم كافة الأعمال المعروفة باللغة الروسية.

وعلى الرغم من أن تسمية أوبرا أُطلقت على المسرح اليوناني الصيني لتمييزه عن المسرح الكلاسيكي، فإن أوبرا بكين\* أو أوبرا شنغهاي تختلف تمامًا عن الأوبرا بمعناها الغربي.

في العالم العربي، تُعتبر دار الأوبرا المصرية أول عمارة مسرحية تُشيد على طراز المثلثة الإيطالية وتُخصّص لتقديم الأوبرا. فقد أمر الحديوي إسماعيل بإنائها لتقديم أوبرا «عايدة» المستوحاة من تاريخ مصر والتي ألفها فيردي بمتاسبة افتتاح قناة السويس في مصر عام ١٨٦٩.

حاول رجال المسرح في العالم العربي التأليف والكتابة للأوبرا. ففي عام ١٩٢٢ نجّد في مصر أول محاولة لتقديم أوبرا كاملة بالعربية هي «شمشون ودليلة» التي ترجمها إلى اللغة العربية بشارة واكيم ووضع الحانها داوود حسني، وهي مأخوذة عن الموسيقي الفرنسي كاميل سان سانس C. Saint-Saëns (١٨٣٥-١٩٢١). أمّا أول أوبرا عربية مؤلفة بأكملها فهي أوبرا «مارك أنطونيو وكليوباترا» من تأليف سليم نخلة ويونس القاضي، وقد لُحن الفصل الأول منها المصري سيد درويش قبل وفاته عام ١٩٢٣. لكن هذه المحاولات أخفقت في جذب الجمهور المصري فتحوّل الاهتمام إلى الأوبريت

بالشخصية كما في المسرح. لكن الأوبرا، بسبب الموسيقى المسيطرة، وسبب تحقيقها قرّة مشهدة مبهره، تخلق جواً خاصاً يجعل المُفرّج يستغرق فيما يشاهده وبذلك تتحقّق المتعة\*.

وتدوّق الأوبرا أمر أصعب من تدوّق المسرح لانغلاق الأوبرا على أعرافها الخاصة ولا ارتباطها الوثيق بالتقاليد الأرستقراطية إذ كانت منذ ولادتها تُقدّم في بلاطات الأمراء، وظلّت على مدى تاريخها نوعاً يتوجّه للنخبة على الرغم من أنها أفرزت أشكالاً شعبية هي الأوبريت\* والأوبرا المُضحكة\* والأوبرا التهريجية\* والأوبرا بالاد\*.

نتيجة لذلك انحصر حضور الأوبرا غالباً بجمهور\* من نوعية مُعيّنة يهتمّ بالموسيقى والأداء الصوتي والجانب المشهدي المُبهر أكثر من اهتمامه بالحدّث الدرامي. لكن رجال المسرح الذين اهتموا بتقديم الأوبرا استطاعوا أن يجعلوا من إخراج الأوبرا فناً قائماً بذاته وجزءاً أساسياً من العمل الأوبرالي، وهذا ما حققه منذ بداية القرن السويسري أدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨) الذي أخرج أوبرات فاغنر وكتب دراسة نظرية حول هذا الموضوع.

في يومنا هذا نلاحظ اهتماماً متزايداً من المُخرجين المسرحيين الكبار بإخراج الأوبرا إذ يكاد لا يخلو موسم مسرحي من تقديم عمل أوبرالي بإخراج مُخرج\* مسرحي معروف، فقد قدّم الفرنسي باتريس شيرو P. Chéreau (١٩٤٤-) عام ١٩٧٩ أوبرا «الولو» التي وُضِع موسيقاها النمساويّ ألبان بيرغ A. Berg (١٨٨٥-١٩٣٥)، وقُدّم الإيطالي جورجيو شتريلر G. Strehler (١٩٢١-) عام ١٩٨٢ أوبرا «زواج فيغارو» لموزار في أوبرا باريس، وقُدّم المُخرج الأمريكي روبرت ويلسون

مسرحية تتخللها أغاني مُستقاة من ألحان معروفة ويؤدي الأدوار فيها مُمثلون قادرون على الفُناء. بعد أن لاقت الأوبرا بالاد نجاحًا كبيرًا في الثلاثينات من القرن الثامن عشر في إنجلترا، انتقلت إلى ألمانيا حيث أُطلق عليها اسم المسرحيات المُغناة *Siengspiele*، وكان لها تأثيرها على تطوُّر الأوبرا الألمانية التي صارت تحتوي على جوار مُحكيّ مثل أوبرا «الحُفلف من الحرير» للألماني ولِفغانغ أماديوس موزار *W.A. Mozart* (١٧٥٦-١٧٩١) وأوبرا «فيجليو» للألماني لودفيغ فان بيتهوفن *L. Beethoven* (١٧٧٠-١٨٢٧).

من أشهر مؤلفات هذا النوع «أوبرا الشخاض» التي ألّفها عام ١٧٢٨ الإنجليزي جون غاي *J. Gay* (١٦٨٥-١٧٣٢)، ومنها استقى المسرحي الألماني برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦) «أوبرا القُرُوش الثلاثة» عام ١٩٢٨.

انظر: الأوبرا، الأوبرا المُضحكة، الكوميديا الموسيقية.

لأنها أقرب إلى ذوق الجمهور المصري. من المُحاولات الهامة لترجمة الأوبرا وتقديمها باللغة العربية أوبرا «الأرملة الكروب» للنمساوي فرانتز ليهار *F. Lehar* (١٨٧٠-١٩٤٨) وقد ترجم النص فيها الشاعر المصري عبد الرحمن الخميسي وقُدِّمت عام ١٩٦١، وأوبرا «غادة الكاميليا» وأوبرا «عابدة» اللتان تُرجمهما إبراهيم رفعت، وأوبرا «زواج فيجارو» التي تُرجمها حسن حفني وعُرضت في مهرجان قرطاج عام ١٩٩٢. أمّا أوّل أوبرا عربية خالصة نصًا وتلحينًا وأداءً فقد قُدِّمت في افتتاح دار الأوبرا الجديدة في القاهرة بعد احتراق الدار القديمة.

تُعتبر مصر سبّاقة أيضًا في مجال الأوبرا على المستوى الأكاديمي، إذ يُدرّس فنّ الأوبرا في الكونسرفتوار الذي أنشئ في القاهرة في أواخر الستينات ويتبع أكاديمية الفنون. انظر: الموسيقى والمسرح، الأوبريت، الأوبرا المُضحكة، الأوبرا التهرجية، أوبرا بالاد، الدراما الموسيقية، المسرح الفُتائي.

#### Opera of Pékin

#### ■ أوبرا بكين

##### Opera de Pékin

عُرض مسرحي تَمَطّي له طابع المسرح الشامل\* ظهر وانتشر في بكين حيث أخذ اسم أُنشودة بكين *Tao King* ثم انتشر في مُدن أخرى ومثل شغفها.

تُعتبر أوبرا بكين مُحَصَّلة لأنواع إقليمية سبقتها وخلاصة للفنون التقليدية في الحضارة الصينية، وقد تبلّورت وأخذت شكلها النهائي في القرن التاسع عشر على يد المُمثل دان كسين يي *Dan Xinpei* حيث دَخَلَ الجوار\* عليها واحتل مكانة الشُرْد\* الذي كان سائدًا في المسرح

#### Ballad opera

#### ■ الأوبرا بالاد

##### Opera ballade

تسمية مُركّبة من كلمتين: *Opera* التي تعني مسرحية مُغناة بأكملها، و *Ballade*، وهي أغنية شعبية.

والأوبرا بالاد شكل مسرحي فُتائي شعبي قريب من الأوبريت\* والكوميديا الموسيقية\* والأوبرا المُضحكة\* ظهر في إنجلترا في القرن الثامن عشر وكان في الأصل مُحاكاة تهكّمية\* للأوبرا\* الإيطالية.

وفي حين تميّز الأوبرا المُضحكة بوجود الجوار\* المُحكيّ فيها، فإنّ الأوبرا بالاد هي

التوجه العام للمسرح الصيني الذي تتحكم فيه أعراف\* مُحَدَّدة تجعل عناصره مؤسسية لا تتطابق مع واقع ما (انظر أسلية)، وتُعلن فيه المسرحية\* بشكل واضح من خلال رموز\* يعرفها الجمهور جيدًا وصارت جزءًا من الأعراف المسرحية\* فيه.

أما شكل المكان\* المسرحي فيقوم على وجود خشبة مرتفعة يُحيط بها الجمهور من ثلاثة جهات، ولا تفصل بين المُضْرِبِينَ والعُرْضِ ستارة\* تُفْتَح وتُغْلَق عند بداية العُرْض وفي نهايته كما في المسرح الغربي، وإنما تُستخدم الستارة بشكل يقني خاص بِمَجْرَى العُرْضِ.

يُغيب الديكور\* في عروض أوربا بكون لأنّ المونولوج\* الذي تُفتتح به المسرحية يُحدّد المكان والزمان، كما أنّ الأداء الإيمائي واللباس المُحدّد لكلّ دور\* والماكياج المُتمط عناصر لها دلالاتها المكانية والزمانية.

#### الأنوار المُتمطة:

لا توجد في المسرح التقليدي الصيني شخصيات بالمعنى الغربي للكلمة وإنما أدوار مُحَدَّدة هي أقرب إلى مفهوم الشخصية المُتمطة\*، وتُقسّم إلى أربعة أصناف: «شينغ» Cheng أي دور الرجل، ويحتوي على أدوار فرعية هي البطل الشاب والمقاتل والرجل المُسَيَّر ذو اللحية؛ و«دان» Dan أي دور المرأة، ويحتوي على أدوار فرعية هي الشابة الجليّة والشابة الخفيفة والمرأة المُقاتلة والمرأة المُعْجُوز. هناك أيضًا «تشي يو» Tch'eu أي الرجل الذي يؤدي دورًا كوميدياً، و«تشي يو دان» Tch'eu-dan أي المرأة التي تؤدي دورًا كوميدياً، و«دينغ» Dsing أي الرجل ذو الوجه المدهون. بالإضافة إلى هذه الثَلاث الأساسية الأربع توجد أدوار

الصينيّ بشكل عام. اعتبارًا من عام ١٩٤٩، ويتأثير من الثورة الثقافية، تمتد الدولة هذا النوع وأغلقت المدارس التي تُؤدّ المُمثلين له، ثم شُيخ بتقديمه على خشبات المسارح من جديد بعد أن استُبعدت من الريف\* المسرحيات التي تتنافى مع الفكر الإيديولوجي الرسمي. في يومنا هذا تُعدّ أوربا بكون بمثابة المسرح القومي الصيني التقليدي وقد عرفت شهرة كبيرة عند تقديمها في الخارج.

تعود أصول أوربا بكون على الأغلب إلى الرقص الديني أو الشعبي وإلى الطقوس، كما أنّها استمدت الكثير من عروض المُمثلين الإيمائيين وعروض الدُمى، وهذا ما يُفسّر شكل العُرْض الذي يُعتمد إلى الوحدة المُضوية ويُغيب عنه مفهوم فصل الأنواع الذي ساد في المسرح الغربي.

يتألف العُرْض من فقرات مُتنوعة يثُل الباليه الإيمائي والدراما الغنائية. وهو يحتوي على عدّة مسرحيات من بينها دائماً دراما تاريخية وأخرى عاطفية مُغناة وفواصل\* مُضحكة ومونولوجات، وكلّها مجموعة مقاطع قد تكون مُتناقضة في طابعها إذ يجتمع فيها المأساوي\* مع المُضحك\* الذي تغلب عليه صفة الفروستك\*.

كذلك فإنّ أعراف الفرجة في عُرْض أوربا بكون خاصة ومُختلفة تمامًا عنها في المسرح الغربي إذ لا يُضطرّ المُتفرّج\* لمتابعة العُرْض الطويل بأكمله، ويمكن له أن يتناول الطعام والشّراب وأن يدخل ويخرج أثناء البرنامج.

تتمتع أوربا بكون أدوات تغيير خاصة تتسجم فيما بينها هي الموسيقى والرقص والرقص بالإضافة إلى الأدوار المُتمطة والماكياج الرمزيّ والأزياء المُرمّزة والأكسسوار\* المُحدّد وطريقة الأداء\* والإلقاء\* الخاصة. كلّ ذلك يتطابق مع

ثانوية تُساهم في مُشاهد القتال أو تُرافق الأدوار الرئيسية.

كثيراً في إضفاء طابع الأسلبة\* على الترويض.

### الأزياء:

لا يَدُلُّ الرُّبِّي\* المسرحي في أويرا بكين على زمن تاريخي مُعَيَّن أو على منطقة مُحدَّدة، لكنَّه يُؤدِّي نفس وظيفة الماكياج في تصنيف الأدوار والطُّباع والاندماج الاجتماعي. فالشخصيات التي تنتمي إلى نفس الطِّبقة أو لها نفس الطُّباع تُرتدي أزياء مُتشابهة (كُلُّ المُحاربين يَرتدون نفس الأزياء القتالية، وكُلُّ الأمراء يَرتدون ثياب البلاط). كذلك تَدُلُّ الألوان ونوعية القماش على وَضعية الشخصيات وصفاتها، فالحرير الأبيض يَدُلُّ على الثَّراء أما الكَتَّان الأبيض فيَدُلُّ على الجِداد، ويَرمز الحرير الأحمر إلى السُّعادة أما القطن الأحمر فيَدُلُّ على مُجرم أو أسير يُساق إلى الإعدام. كذلك تَدُلُّ الثياب السوداء على الفُقر والصُّعَة والحُزن، ويُخصَّص الثَّياب الغامق للشيوخ والثَّياب الفاتح للفلاحين والبُرتقالي للأمرء.

### أداء المُمثِّل:

الأداء في المسرح الصِّيني مُستقى من الرُّقص وليس له طابع واقعي، كما أنَّ حركة المُمثِّلين مُوسَّلية وتتناسب مع كُل شخصيّة من الشخصيات، وغالباً ما يَرافق الأداء الحركي مع سَرْد يَكرِّر مَضمون ما يُؤديه المُمثِّل على المُستوى اللُّغوي (انظر التَّغريب). ونظراً لأنَّ المُمثِّلين الرُّجال في أويرا بكين - وفي المسرح الصِّيني بشكل عام - غَلَّوا لَفترة طويلة يقومون بأدوار النساء، تَمَيَّز الإلقاء\* لديهم بِتعدُّ نبرات الصوت مُتحددة لأداء الأدوار المُختلفة: فالصوت المُستعار الأَخَن للشباب والنساء والصوت الحَلَقِي لأداء قُوَر ذي الوجه المَدهون

### الماكياج:

تُغيب الأتعة في المسرح الصِّيني التقليدي ولا تُستخدَم إلا في حالة تقديم الحيوانات والألَّة. أما الماكياج فله طابع تشكيلي جمالي وقيمة رَمزية ووظيفة درامية فهو يَخفض لأعراف لَوْنِيَّة وتشكيليَّة على درجة عالية من الجَمال من حيث دِقَّة الأسلوب وتناوب الألوان واتِّساع مساحاتها. من الناحية الدرامية يُفيد الماكياج في تحديد أصول الشخصيات (صُور الحيوانات والنباتات في الماكياج على الوجوه تَدُلُّ على الأصول النباتية والحيوانية للشخصيات في الطبيعة) كما يُفيد في تحديد طباعها ويُسمِّها إلى فَتَي الأشرار والأخبار بِكُلِّ تَلَوُّجاتها، فِطلاء الوجه بأكمله بالأبيض يَدُلُّ على النِعمة وقُفدان الاستقامة، أما فِطلاء نصف الوجه الأسفل بالأبيض مع تَرَكُّ البَهيَّة بلونها الطبيعي فيَدُلُّ على التَّيَلُّ إلى المُداهنة، أما الدُّور المُضحك الذي لديه ميل إلى المُداهنة فيَكفي بوضع نُقطة واحدة يضاء في مُتَّصف الوجه.

كذلك تكتسب الألوان قيمة رَمزية، فاللون الأسود يَدُلُّ على الشخصيات العريضة والجريئة والأحمر الفاتح على طَبع شريف والفَرَمَزِي على الهُدوء والسَّجاعة، أما الأزرق الفاتح فيَدُلُّ على الجَلالة في الطُّباع والأصفر على القسوة؛ كذلك يُميِّز اللون الرُّمادي الشخصيات الطاعة في السَّن، والوردي المُقاتلين من الشيوخ، أما الوُضِّي فهو لون الألَّة.

هذه الطريقة في التعبير عن الطُّباع الأصلية للشخصيات وما تَدَّعيه من مواقف مُعيَّنة عن طريق تَراكب ألوان وأشكال مُعيَّنة تَلعب دَوْرًا



الجُمهور الغربيّ لدى تقديمها في باريس وفي لندن وروما واستوكهولم وغيرها من العواصم في الأعوام ١٩٥٥، ١٩٥٧، ١٩٧٩، كما أنّها شكّلت مع غيرها من أنواع المسرح الشرقيّ\* التقليديّ إلهاً للمُخرجين مثل الروسيّ فيسغولود ميبيرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والإيطاليّ أوجينيو باربا E. Barba (١٩٢٧-١٩٩٨) والألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي استقى من أوبرا بكين عناصر تُساهم في تحقيق ابتعاد المُمثل عن دوره والنظر إليه من الخارج للمُحكم عليه، وبذلك ساهمت أوبرا بكين في تطوير المسرح الغربيّ وتغيير أدواته خاصّةً، من حيث إعداد المُمثل\* وشكل الأداء.

انظر: المسرح الشرقيّ.

### ■ الأوبرا التهرجيّة Opera buffa

#### Opera bouffe

أوبرا مُتناة بأكملها لكنّ طابعها ضاحك وتحتوي على عدد قليل من المُمثلين. تكمن أصول الأوبرا التهرجيّة في الفواصل\* التي كانت تُقدّم بين فصول الأوبرا\* في إيطاليا في القرن السابع عشر. فيما بعد، استقلت هذه الفواصل وأخذت اسم الأوبرا التهرجيّة Opera buffa لتفريقها عن الأوبرا الجديّة Opera seria.

من أهمّ مؤلّقي هذا النوع الإيطاليّ جيوفاني باتيستا بيروغليزي J.B. Pergolèse (١٧١٠-١٧٣٦) الذي كتب «الخاتمة السيّدة»، والإيطاليّ دومينيكو شيماروسا D. Cimarosa (١٧٤٩-١٨٠١) الذي كتب «الزواج السريّ».

انظر: الأوبرا، الأوبرا المُضحكة، الأوبرا بالاد، الأوبريت، ثاروتولا.

والصوت الطبيعيّ للشخصيّات المُسنّة وللشخصيّات المُضحكة.

تُقسّم الحركة\* في أوبرا بكين إلى ثلاثة أنواع: رقص وحركات إيمائيّة وحركات مُخصّصة لطقوس الحُرُوج والدخول. وهذه الحركة مُنمّطة بشكل كبير وهي تحتلّ في غياب الديكور مكانة كبيرة إذ يتركّ لخيال المُتفرّج أن يفهم من الإيماء\* ومن الموسيقى التي تُرافقه عناصر المكان والزمان، فالسّفر في البحر يُستدلّ عليه من حركة التجديف في مَرَكَب غير مرئيّ والسّفر على ظَهَر الحصان من حركة سَيْر قَوْس غير موجودة على الخشبة، والسّفر مُشياً على الأقدام من حركة ذَرْع الخشبة طُولاً وعَرْضاً، كما يُوحى بالمعركة من صِراع بعض المُقاتلين الأساسيّين، وبالجيش الضخم من خلال بعض القُربان.

#### النصّ:

تُقسّم النصوص في أوبرا بكين إلى نوعين: مسرحيّات مدّيّة ذات طابع عاطفيّ يَغلب عليها الفناء، ومسرحيّات حربيّة ذات طابع تاريخيّ تُكثّر فيها مشاهد القتال.

يغيب الطابع الأدبيّ عن نصوص مسرح أوبرا بكين، وغالباً ما تُستقى الحكّات ذات الطابع الماظقيّ من مسرحيّات شعبيّة أو روايات معروفة وتُقدّم بمُصاحبة أنغام دارجة يُعرفها الجُمهور.

حقّق مسرح أوبرا بكين الذي يجمع بين عدّة فنون تقليديّة مثل الفناء والرقص والخطابة والإيماء والبهلوانيّات انتشاراً واسعاً بين الجُمهور في الصين، ولم تدخل تقاليد المسرح الكلاميّ عليه إلّا في فترة مُتأخّرة وتأثير من الغرب.

كلّلك نالت أوبرا بكين إعجاباً كبيراً من

أحاطت بظهورها وتطورها:

ظهرت تسمية الأوبرا المضحكة في باريس عام ١٧١٥ حين مُنح ممثل مسرح الأسواق\* من تقديم الكوميديا وأي مسرح جواربي\* مِمَّا جعلهم يلجؤون إلى استخدام نصوص أغاني مكتوبة على لافتات يرفعها الممثلون مصحوبة بفقرات إيمائية فيها محاكاة تهكمية للمسرحيات الجادة. وقد حافظت الأوبرا المضحكة على أصولها الشعبية لأنها ظلت فترة طويلة تبدأ بفقرات من القفزات البهلوانية وتحتوي على فواصل\* فيها مَبارزات والمسابقات، بالإضافة إلى كثير من الجمل المسرحية التي كانت تجذب رواجاً كبيراً بين الجمهور.

يُعتبر عام ١٧٤٣ مرحلة تحوّل هامة في تاريخ الأوبرا المضحكة إذ صارت عملاً موسيقياً بحثاً وخرجت عن نطاق الكوميديا، وذلك بتأثير من المؤلف الفرنسي شارل سيمون فافار Ch.S. Favart (١٧١٠-١٧٩٢) الذي أدار مسرح «الأوبرا كوميك» في باريس. كما بدأت المهارات الشعبية تغيب عنها ولم يبق سوى الرقص والباليه\*، وهي أشكال تعبير جسدي أكثر كلاسيكية وأكثر خضوعاً لإيقاع الموسيقى.

في عام ١٧٦٢ اشترى الممثلون الشعبيون من أكاديمية الموسيقى امتيازاً يحصر حق تقديم الأوبرا المضحكة بهم، ثم حصلوا على حق إدخال حوار محكي غير مقنن عليها.

من أشهر الأعمال التي تنتمي إلى نوع الأوبرا المضحكة «الشقاق القلقون» لفافار، وهي محاكاة ساخرة لأوبرا «تيتيس وييليه» لبرنار فونتونيل B. Fontenelle (١٦٥٧-١٧٥٧)، و«الوطواط» و«حكايا هوفمان» للفرنسي جاك أوفنباخ J. Offenbach (١٨١٩-١٨٨٠).

انظر: الأوبرا، الأوبريت، الأوبرا

■ الأوبرا المضحكة Comic opera

Opéra comique

وتُسمى أيضًا الأوبرا الهزلية، وهي نوع هجين يجمع بين أدوات تعبير الأوبرا\* والكوميديا، فهي مسرحية غنائية مثل الأوبرا لكنها تستمد شخصياتها أحياناً من الكوميديا دبلارته\* (أرلكان وبانتالوني).

يصعب التمييز بين الأوبرا المضحكة والأوبريت\* التي تولدت عنها، وبين الأوبرا المضحكة والأوبرا التهرجية\* لأن الفروق بينهما ضئيلة جدًا. لكن ما كان يُميّز هذه الأنواع من الأوبرا هو وجود مقاطع حوارية غير ملحنة فيها. في القرن التاسع عشر اختفت تلك المقاطع من الأوبرا المضحكة لتزول معها الفروق بين النوعين.

من جهة أخرى، وعلى الرغم مما توحى به التسمية فإن الأوبرا المضحكة ليست دائماً هزلية بل يمكن أن تكون ذات طابع مأساوي، وهذا ما يظهر بشكل واضح في «كارمن» التي كتبها الفرنسي جورج بيزيه G. Bizet (١٨٣٨-١٨٧٥). وبشكل عام فإن مواضيع الأوبرا المضحكة تتنوع لتراوح بين التهرج والسخرية (محاكاة تهكمية\* للأوبرات الهامة وللتراجيديات الممتدة)، وبين طرح مسائل أدبية معاصرة مثل معركة القدماء والحديثين في «أرلكان يداقع عن هوميروس» التي كتبها عام ١٧١٥ الفرنسي لويس فيزوليه L. Fuzelier (١٦٧٢-١٧٥٢)، وبين حكايا الجنائيات Féeries وحكايا الشرق المستوحاة من «ألف ليلة وليلة» التي نالت شهرة كبيرة في الغرب بعد ترجمتها إلى الفرنسية عام ١٧٠٨.

هذا الالتباس الذي يمنع من إعطاء تعريف دقيق للأوبرا المضحكة يقترن بالملابس التي

التهريجية، التارثيلا، الأوبرا بالاد.

## ■ الأوبريت

Operette

Operette

من الإيطالية Operetta، وهي صيغة التصغير لكلمة أوبرا، وتُستخدم في كُلِّ اللغات كما هي.

ظهرت الأوبريت في القرن التاسع عشر كأحد الأشكال التي تطوّرت إليها الأوبرا المضحكة\* والفازس\* (المهزلة) والفوديل\*، ثم صارت نوعًا مُستقلًا له طابع عاطفي وخفيف فرض نفسه بقوة في المدن الأوروبية. رغم هذه الاستقلالية يصعب تمييز الحدود بين الأنواع الموسيقية، فالأوبريت تتداخل في كثير من الأحيان مع الكوميديا الموسيقية\* ذات الأصول الإنجليزية لدرجة يصعب التمييز بينهما. والعمل الواحد يُصنّف تارة كأوبريت وتارة ككوميديا موسيقية وتارة كأوبرا بالاد\*، وهذه هي حالة «أوبرا الشحاذين» التي كتبها عام ١٧٢٨ الإنجليزي جون غاي J. Gay (١٦٨٥-١٧٣٢).

تدلّ تسمية الأوبريت اليوم على نوع غنائي شعبي لا يخضع للقواعد الصارمة التي تُجلبها في الأوبرا، وتستند الموسيقى فيه إلى الحان سهلة وسريعة الجفط، وهي تحتوي على حوار\* كلامي يُطرح موقفاً درامياً فيه فكاهة وتخلّله مقاطع غنائية خفيفة ألحانها بسيطة يسهل ترديدها من قبل الجمهور.

شكّلت الأوبريت منذ ولادتها مُنافسة حقيقية للمسرح الدرامي وقد تطوّرت في فرنسا مع جاك أوفنباخ J. Offenbach (١٨١٩-١٨٨٠)، وفي فيينا مع يوهان شتراوس J. Strauss (١٨٢٥-١٨٩٩) الذي أدخل الفالس عليها، ومع فرائتر ليهار F. Lehár (١٨٧٠-١٩٤٨).

في ألمانيا، وعلى الأخص في مدينة برلين، ازدهرت الأوبريت منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى العشرينات من هذا القرن، وأخذت طابعا خاصا ميّزها عن النموذج الفرنسي والنمساوي، واعتُبرت من الأنواع الاستعراضية الناجحة التي تجد قبولاً من المُفرّجين من مُختلف الطبقات الاجتماعية، وظلّ الأمر كذلك حتى طغت عليها عروض الكاباريه\* (انظر عروض المُنوعات). وقد كانت الأوبريت البرلينية مصدر إلهام للمُخرج النمساوي ماكس راينهارت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) الذي استفاد من تقنياتها وعلى الأخص في مجال الديكور\* والإضاءة\*.

في العالم العربي، سمع الطابع الغنائي للمسرح في نشأته باستيعاب الأشكال والأنواع المسرحية الموسيقية والغنائية ومن ضمنها الأوبريت، خاصة وأن هذه الأنواع تُضمن إقبال الجمهور الذي يجلبه الزُناء، بالإضافة إلى انتقال الكثير من المُغنين ومُثلي الأناشيد الدينية إلى عالم المسرح ومنهم المصريّ سلامة حجازي (١٨٥٢-١٩١٧) وسيد درويش وميزة المهدية وغيرهم.

لاقت الأوبريت رواجاً كبيراً لدى الجمهور في مصر فأقبل عليها رجال المسرح في بداية القرن العشرين بعد أن أخفروا في تقديم الأوبرا. ويُفسّر ذلك بعدم ارتباط الأوبريت بالقواعد الموسيقية الصارمة التي تُحدّد الطبقات الصوتية في الأوبرا، ولكون مواضيعها شعبية وعاطفية تُلائم كُلّ الأذواق، ففي عام ١٩١٩، وبعد أن قلّمت شركة ترقية التمثيل العربي\* في مصر الأوبرا، انصرفت عنها إلى الأوبريت وحذت حُلوها بآلية الفرق فقّمت فرقة صديقي/الكسار سلسلة أوبريتات مأخوذة في مُعظمها من نصوص فرنسية على خشبة مسرح الماجستيك. وفي

وابراهيم حجاج وكتب كلمات الأغاني فيها الشاعر صلاح جاهين والحوار عبد الرحمن شوقي وأخرجها سعد أردش (١٩٣٤-) عام ١٩٦٨، و«الشحاتين» التي أعدها عزت عبد الوهاب عن «أوبرا القروش الثلاثة» للألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وكتب ألحانها محمد نوح وأخرجها عبد الرحمن الشافعي عام ١٩٨٨.

في لبنان كانت تقاليد الرّجل والشّعر الشعبيّ العامّي المدخّل لتحقيق استكشافات غنائية دراميّة تقترب كثيرًا من الأوبريت والكوميديا الموسيقيّة قُدّمت في الإذاعة أوّلًا ثُمَّ في إطار مهرجانات بعلبك على شكل فواصل\* غنائية شعبية وفولكلورية قامت على نُجومية بعض المُغنيين أمثال فيروز وصباح ووديع الصافي ونصري شمس الدين. وفي هذا الإطار تندرج أعمال أكثر تكاملًا على الصعيد الدراميّ قُدّمتها وكتبها الأخوان عاصي الرحباني (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور الرحباني (١٩٢٥-)، ومنها «هالة والملك»، «الشخص»، «لولو»، «ناطورة المفاتيح» وغيرها. بالإضافة إلى الأعمال التي قُدّمتها فرقة روميو لحد وسلوى قطرب مثل «بنت الجبل» المُستمدّة من «سيدتي الجميلة». انظر: الكوميديا الموسيقيّة، الأوبرا، الأوبرا المُضحكة، الأوبرا بالاد، المسرح المُثاني.

#### ■ الأوتوساكرمتال Auto Sacramental Auto Sacramental

تسمية إسبانية تعني دراما السّر المقدّس. والأوتوساكرمتال هي عروض تندرج ضمن إطار المسرح الدينيّ\*، والتعليميّ\* كانت تُقدّم في إسبانيا بين القرنين السادس عشر والثامن عشر.

١٩٢٠ قدم نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) أوبريت «العشرة الطيبة» التي ترجمها محمد تيمور (١٨٩٢-١٩٢١) عن مسرحيّة «اللمحة الزرقاء» الفرنسيّة وكتب أجزاء الرّجل فيها بديع خيرى ولحن موسيقاها سيد درويش وأخرجها عزيز عيد (١٨٨٣-١٩٤٢)، وتعدّ هذه الأوبريت باكورة أعمال الريحاني بعد تحوّلُه عن الفرانكواراب والريفيو\* (انظر عرّض المؤمعات)، علّمًا بأنّه في إعلاناته المسرحيّة أسماها «أوبرا كوميك» أي أوبرا مُضحكة. وفي ١٩٢١ قُدّم علي الكسار أوبريت «شهرزاد» ثُمَّ أوبريت «ألف ليلة وليلة» عام ١٩٢٢ مع سيد درويش. وقد استقت الأوبريت العربيّة موضوعاتها من المؤلّفات الأجنبيّة المعروفة مثل «غادة الكاميليا» للفرنسيّ ألكسندر دوماس الابن A. Dumas fils (١٨٢٤-١٨٩٥) أو من الأوبريتات الأجنبيّة الشهيرة مثل «كارمن» للفرنسيّ جورج بيزيه G. Bizet (١٨٣٨-١٨٧٥)، أو من المواضيع التاريخيّة المحليّة، وهذا ما نجده في أوبريت «كليوباترا» من تأليف المصريّ سليم نخلة.

تراجع المسرح المُثاني\* ومن فيمنه الأوبريت اعتبارًا من الثلاثينات من هذا القرن مع ظُهور الإذاعة، ومع انتقال نُجوم الأوبريت والاستعراض للعمل في السينما وعلى الأخص في الأفلام الاستعراضية الموسيقيّة.

من الأوبريتات الحديثة في مصر «هديّة القمر» التي كتب قِصتها إسماعيل عبد الفتّوس وأعدّها دراميًّا يوسف السباعي وألّف موسيقاها عبد الحليم نويرة ومحمد الموجي وشعبان أبو السعد وأخرجها فتوح الشاطي عام ١٩٦٦، و«الحرافيش» التي قُدّمتها فرقة المسرح المُثانيّ الاستعراضيّ وكتب موسيقاها سيد مكاوي

Calderon (١٦٠٠-١٦٨١) الذي كان يستخدم في هذه العروض عريتين تسمحان له أن يقدم مواجهة بين فكرتين متناقضتين.

تقاطعت الأوتوساكرمتال مع الكوميديا الإسبانية لأن الكتاب كانوا يؤلفون النصوص للنوعين مما وصارت لعروضها بنية ثابتة إذ تبدأ بالاستهلال الذي يسمى لوا *Lou* كما تحتوي على عدة فواصل مضحكة خلال العرض وتنتهي بباليه راقصة.

ظلت عروض الأوتوساكرمتال تقدم في إسبانيا بعد أن اختفت في فرنسا وإنجلترا ومنعت بقرار عام ١٧٦٥، لكن بعض العروض المُنقّرة ظلت تقدم في المناطق الريفية حتى ١٨٤٠. انظر: الأسرار، المسرح الديني.

## ■ الإيقاع Rhythm

### Rythme

كلمة Rythme الفرنسية مأخوذة من اليونانية Rhythmos، وتعني الضربات المنتظمة.

وكلمة الإيقاع تنتمي إلى عالم الموسيقى وكذلك إلى عالم الشعر حيث يرتبط إيقاع القصيدة بالوزن الموسيقي للآيات الشعرية.

والإيقاع بمعناه العام من مكونات الظواهر الطبيعية والحياتية، وهو من العوامل التي تلعب دوراً في خلق الإحساس بالزمن. ولا يمكن إدراك الإيقاع بشكل مجرد وإنما من خلال عناصر تتواجد في الطبيعة (تعاقب الفصول الأربعة والليل والنهار وصوت الموج وضربات القلب عند الإنسان)، وفي الحياة اليومية (تناوب أيام العمل وأيام الراحة).

ودراسة الإيقاع في الأدب والفرق قديمة وكانت منصبة على الشعر والغناء والموسيقى وكل ما يتعلق بالفنون الزمائية. بعد ذلك توسع

أصول هذه العروض في الاحتفالات التي كانت تقدم في القرن الثاني عشر في الأديرة والكنائس بمناسبة عيد الرب، ثم تحولت تدريجياً إلى تشكيلات لمجموعة من الممثلين في وضعية ثابتة تشبه ما يسمى اللوحة الحية *Tableau vivant* وكانت تقدم على عربات مع كثير من الجبل.

عرفت الأوتوساكرمتال نفس تطور الأسرار في إنجلترا وفرنسا وألمانيا، لكنها صارت في نهاية القرن السادس عشر المعبّر الأساسي عن الموقف الكاثوليكي في إسبانيا ضد البروتستانتية.

من العناصر التي تعطي لهذه العروض طابعها الدرامي والتعليمي مما وجود الشخصيات المجازية *Allégorie* التي تجسد المفاهيم المجردة وتطرح أمثلة مستمدة من حياة القديسين، أما مواضيعها فمستقاة من الإنجيل والتوراة بشكل أساسي مع بعض المواضيع الأسطورية والتاريخية.

لم يتطور هذه العروض فعلياً إلا في القرنين السادس عشر والسابع عشر حيث ضعف الطابع الديني فيها رغم استمرار وجود بعض المشاهد الدينية التي تشكل نواة العرض، وصارت عرضاً مسرحياً يقدمه ممثلون محترفون على خشبات تشيد خصيصاً لهذه المناسبة خارج الكنيسة أي في الساحات العامة، وبذلك اكتسبت طابعاً احتفالياً مدنياً.

من أشهر كتّاب الأوتوساكرمتال في إسبانيا خوسيه فالديفيلسو J. Valdivielso (١٥٦٠-١٦٣٨) الذي يعود إليه الفضل في إدخال عناصر درامية على هذه العروض، ولوه دي فيغا Lope de Vega (١٥٦٢-١٦٣٥)، وتيرسو دي مولينا Tirso de Molina (١٥٨٣-١٦٤٨) وكالديرون

كذلك يُعتبر الإيقاع من أهم العناصر المؤثرة في شكل تلقّي العرض المسرحي. وهو العنصر الأساسي في خلق الانطباع الذي يتشكل عند المُتفرّج\* أثناء العرض وبعد نهايته (الإحساس بأنّ العرض كان طويلاً أو طويلاً أو سريعاً)، وله علاقة أيضاً بتحقيق المُتعة\*.

من أهم المسرحيين الذين لفتوا النظر إلى المعنى الدلاليّ للإيقاع في العرض الفرنسيّ أنطون آرّو A. Artaud (١٨٩٦-١٨٤٨) الذي اعتبر الإيقاع من العناصر الهامة التي تلعب دوراً في تفريغ النصّ من المعنى، وفي إعطاء الأولوية للانفعالات والانفعالات الحسية التي تتجلى من خلال الحركة\* والتنفس والصوت (تناوب الصراخ والثمنّة).

في توجّه آخر، حاول بعض المسرحيين مثل الإنجليزيّ غوردون كرايغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) والسويسريّ أدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨) خلق الإحساس بالإيقاع من خلال الصّور البصرية والتشكيلات المكانية.

كذلك بيّن الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) أنّ الإيقاع (الحركة والموسيقى والكلام) هو أحد العناصر التي تُكوّن الغستوس\*، فكان بذلك سبباً في الاهتمام بالبناء الاجتماعيّ للإيقاع، وهو ما تطلّقت إليه فيما بعد الدّراسات الحديثة مثل سوسيولوجيا\* المسرح والأنثروبولوجيا\*.

#### مُكوّنات الإيقاع في النصّ والعرض:

يُمكن تتبع الإيقاع في النصّ المسرحي على المُستوى الدراميّ من خلال بناء الفعل الدرامي\* (تسارع أو تصاعد دراميّ نحو الذّروة)، كثرة الأحداث أو ندرتها، البطء أو السرعة في الوصول إلى الخاتمة\*). كما يُمكن تقصّيه من

مجال البحث في الإيقاع ليشمل أيضاً الفنون المكانية مثل الرسم والنحت والعمارة والعروض الأدائية\* والمسرح. وقد يبيّن الدّراسات الحديثة أنّ إدراك\* الإيقاع لا يمتّ على المُستوى الحسيّ فقط، وإنما بشكل ذهنيّ أيضاً، لأنّه من المُكوّنات التي تدخل في بناء العمل، وفي تحديد مسار الحكاية\*، وفي تركيب المعنى.

في المسرح يُعتبر الإيقاع من العناصر التي تُميّز دراماتورية\* مُعيّنة، وهو من المؤثرات المُباشرة في الإحياء بالزّمن\* في المسرح. فمسرّحيّات الروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) تميّز بإيقاعها البطيء، وهذا الإيقاع يخلق الإحساس بمرور الزمن بلا جدوى وبالتلّ ولعدم القدرة على الفعل، وكلّ ذلك من مُكوّنات المعنى. كذلك يكوّن الإيقاع التكراريّ في مسرّحيّات الإيرلنديّ صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) أساس المعنى.

أولى المُخرجون المُعاصرون الإيقاع اهتماماً مُتزايداً، وحاولوا التأكيد عليه من خلال الأداء\* والإلقاء\* وتراكب مراحل العرض ككلّ. ويُعتبر هذا النوع من العمل على الإيقاع أحد العناصر التي يلجأ إليها المُخرج\* ليشكّل قراءته للنصّ، إذ يمكن أن يتعدّد لعرّض نفس إيقاع النصّ أو يطرّض إيقاعاً جديداً له فيعطيه معنىً جديداً، وهذا ما نجده على سبيل المثال في العرض الذي قلّمه المُخرج الإيطاليّ لوتشينو فيسكونتي L. Visconti (١٩٠٦-١٩٧٦) لمسرحية\* «صاحبة المنزل» للإيطاليّ كارلو غولدوني C. Goldoni (١٧٠٧-١٧٩٣) عام ١٩٥٦. فقد شكّل إيقاع العرض البطيء والظليل قراءة\* جديدة لها منحت واقعيّ لهذه المسرحية التي عُرفت ببطاقتها السريع والمخيف والكوميديّ.

## Mime/Pantomime

## ■ الإيماء

## Mime/Pantomime

الإيماء هو فن التمثيل الصامت، وتُستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة\* والإيماءة ووضعية الجسد وتمايز الوجه بعيداً عن الكلام، وأيضاً للدلالة على نوع مُعين من العروض يستند إلى هذا الشكل من الأداء.

وللتعبير الجسديّ في فنّ الإيماء خصوصيّة، فالإيقاع\* فيه يشجّع من المسار الخاصّ الذي تأخذه الحركة التي يسبقها ويتبعها فراغ يلفت النظر إليها (انظر الحركة).

وكلمة إيماء باللغة العربيّة تُقابل كلمتين مُستعملتين في اللغات الأجنبيّة هما *Mime* و *Pantomime*. كذلك تُستعمل أحياناً كلمة بانتوميم بلفظها الأجنبيّ.

وكلمة *Mime* مأخوذة من اليونانية *Mimos* التي تعني المُحاكاة\* بشكل عامّ.

أما كلمة بانتوميم فمأخوذة من اليونانية *Pantomimos* التي تعني المُمثل الذي يُحاكي كلّ شيء، وقد صارت في الحضارة الرومانيّة تدلّ على نوع من العروض يُروى فيها الحدث بالحركة فقط.

في يومنا هذا يصعب تحديد الفروق بين هاتين التسميتين، لكننا نلاحظ ميل المُمثلين المُختصين لاستخدام كلمة *Mime* لأنها أكثر عموميّة وليُميّزوا أداءهم عن البانتوميم الذي ارتبط تاريخياً بعروض المسارح الشعبيّة والاستعراضية.

## أصول الإيماء:

عرّفت الحضارات القديمة كلّها فنّ التمثيل الإيمائيّ كتعبير بحركة اليد أو الجسد، فقد كان الإيماء جزءاً لا يتجزأ من رقصات الشرّوب

تُنفصل الأحداث عبر شكل التقطيع\* المُتمند في النصّ (مقاطع قصيرة أو طويلة تُوحى بالتسارع أو العكس، مُشاهد أو لوحات). كما يُمكن تتبعه من خلال نوع الخطاب\* (شعر أو نثر، حوار\* أو مونولوج\* أو سُرْد\*، وفي حالة الحوار يتولّد الإيقاع من طول الجُمْل الجوّاريّة أو قصّرها).

على مُستوى العَرَض يتجسّد الإيقاع من خلال عناصر عديدة منها:

- شكل التعبير الكلاميّ (غناء أو تلاوة أو حديث عاديّ)، ونوعية الإلقاء (مُفحّم أو طبيعيّ)، وطريقة تبادل الحوار (السرعة أو البطء في لفظ الجُمْل)، وتناوب الكلام والصمت\* وعلاقة الكلام بالحركة على الخشبة.

- الاضواء\* (ثابتة أو مُتغيّرة)، والموسيقى والمؤثرات السمعيّة\*، وكلّها عناصر تلعب دوراً في الإيماء بالزّمن وتقطيع الحَدَث.

- حركة الجسد على الخشبة وشكل أداء المُمثل. ويتّبن من تاريخ المسرح أدّ كلّ دراماتوجيّة وكلّ نمط أو نوع مسرحيّ يقرّض إيقاعاً مُعيّناً على أداء المُمثل (الفخامة والتضخيم في الأداء الكلاسيكيّ، الإيقاع السريع والمُتوقّف في الكوميديا ديلارته\*، الإيقاع البطيء في أداء المُمثل في المسرح الرومانيّ، والإيقاع الخاصّ في أداء المُمثل في المسرح الشرقيّ\* الذي يقوم على الحركة المُوسّلة والمُضخّمة وطريقة الإلقاء الخاصّة. انظر: الزّمن في المسرح.

الميلاد كعب هو الآخر مسرحيات من نفس النوع مُستَمَدّة من الحياة اليومية للناس وتنتهي بمَوْعِظَة.

لاقت هذه العروض نجاحًا لدى الجمهور واستمرت في الحضارة الرومانية لطابعها الشعبي ولأنَّ غَلَبَة الجانب البصري فيها كان يُعوّض عن استخدام اللغة في أمبراطورية واسعة الأرجاء تتكلم شعوبها لغات مُختلفة.

من جهة أخرى أصبح الإيماء جزءًا لا يتجزأ من الكوميديا، وخاصة تلك التي كتبها بلاتوتوس Plautus (حوالي ٢٥٤-١٨٤ ق.م) وثيرانس Terence (حوالي ١٨٤-١٥٩ ق.م)؛ فقد استوحى هذان الكاتبان المسرحيان الشيء الكثير من الإيماء الإغريقي ومن تقاليد الفُرجة التي كانت موجودة أصلًا في الحضارة الإتروسكية.

كانت عروض الإيماء الرومانية في البداية تُشبه تمثيلاتها لدى اليونان من حيث الاعتماد على الشخصية التمثيلية والتوجه الهجائي الساخر والاستخدام الواسع للحركات البهلوانية وللرقص. لكنَّ الجديد هو دخول المُمثّلات من النساء في تقديم هذه العروض.

ويعتبر ديموس لابيوس Dimos Labrios (١٠٦-٤٣ ق.م) أوّل مؤلّف لاتيني كتب نُصوصًا إيمائية لها صبغة أدبية.

من هذا النوع من العروض الإيمائية، ومن التقاليد الإتروسكية السائدة في المنطقة، تَطوّر عند الرومان نوع مُحدّد هو البانتوميم يتّخذ بشكل كبير على الرقص والحركة ويقوم فيه مُثّل واحد بأداء أدوار مُتعدّدة إلى جانب الجوقة التي تُغني النصّ والفرقة التي تعزف الموسيقى. ويُقال إنَّ العبد باتيلولس Bathillus هو الذي أدخل هذا النوع في القرن الأول قبل الميلاد

وخلّفوس تقديم القرابين للألهة وتقليد الحيوانات قبل أن يُشكّل عرضًا مُستقلًا ويدخل إلى المسرح كشكل من أشكال التعبير فيه. حُرِف فنّ التمثيل الإيمائي في الشرق الأقصى وأخذ شكلًا مُتكايفًا قبل أن تُعرفه الحضارات الغربية؛ فقد استخدم الإيماء في الهند في الدراما الراقصة الطقوسية وباهاراتا تانايثا (القرن السادس قبل الميلاد)، كما حُرِف في الكابوكي ومسرح النو الياباني، وفي أوبرا بكين حيث تُرافق الرواية الدرامية مع الرقص والإيماء، وحيث كان المُمثّل يُؤدّي الحدث بالحركة في حين يقوم الراوي بسرّد هذا الحدث بالكلام.

عرّف الغرب نفس التطوّر نوعًا ما، فقد انبثق الإيماء من الرقص ودخل إلى المسرح منذ الحضارتين اليونانية والرومانية.

كان العرض الإيمائي لدى اليونان القدماء جزءًا من طقوس الطبيعة والإخصاب. وكان يقوم أساسًا على تقليد الحيوانات ومما أعطاه طابعًا شعبيًا، ثم صار يُقدّم على شكل عرض تهرجي مُرتجّل تؤلّف حوادثه من الحياة اليومية وتؤدّي الحدث فيه شخصيات تمثيلية تُضع أقنعة وترتدي ملابس مشوشة بشكل مُضحك ولها عضو تناسلي ضخم. لم تكن هذه العروض صامتة فقد كانت تُصاحب الكلام فيها حركات بهلوانية ورفصات بدنية.

أوّل من كتب نصًا لهذا النوع هو الشاعر إبيكارموس Epicharmus الذي عاش بين ٥٣٠ و٤٠٠ قبل الميلاد فأعطى طابعًا أدبيًا لتلك العروض التهرجية الفجة والمُرتجلة. وكان يستبدّ مواضيعه من أساطير الآلهة ويبيّر الأبطال الكلاسيكيين مُضيقًا إليها الطابع الهجائي الساخر ذا المنحى السياسي، كما أنَّ الشاعر سوفرون Sophron الذي عاش في القرن الخامس قبل



التي استخدمها الإيطاليون تحت اسم لازي\* شكلاً من أشكال حركات البانتوميم المُنتَمة.

في القرن الثامن عشر، عندما ظهرت القوانين الصارمة التي تمنع المُمثلين من خارج الفرق الرسمية التي يَرحاها البلاط في فرنسا وإنجلترا من الكلام، برز قوَر العروض الإيمائية، وبدأت تقاليد البانتوميم تُرسخ تحت اسم أرلكيناد\* لأن أرلكان كان الشخصية الرئيسية فيها ويُقدّم فيها مُشاهد باليه صامتة ومُضحكة، حتى صار الجمهور يُطلَب مثل هذه المُشاهد خلال أو قبل أو بعد العروض المسرحية الجليّة. وسرعان ما استُبدلت شخصية أرلكان بشخصية المُهرّج\* وبشخصية بييرو Pierrot ذي الوجه الشاحب بدموعه المُشابهة على الخدّين وهي الشخصية التي ما تزال تُشكّل عماد الكثير من عروض الإيماء.

كذلك دخلت الأرلكيناد الصامتة على عروض حكايا الجنيات Féeries مثل سندريللا والمُصفور الأزرق وعلاء الدّين، وعلى عروض اليرلسك\* والإكستراغانزا\*، وصار تقديم هذه العروض مُرتبطاً باحتفالات عيد الميلاد في إنجلترا وأطلق عليها اسم العروض الخُصّاصة Dumb Show.

ظهر أيضاً في نفس الفترة نوع جديد يُسمى باليه بانتوميم Ballet Pantomime يُدمج بين الموسيقى والرّقص الإيمائي، ويُذكر أنّ المؤلّف الموسيقي النمساوي ولفغانغ أماديوس موزار W.A. Mozart ألّف موسيقى باليه بانتوميم أسماها باغاتيل Bagatelle (أشياء بدون قيمة)، كما انتشر النوع الذي يُعرف باسم الدراما الإيمائية Mimodrame.

في القرن التاسع عشر، شاع شكل الأداء المُستعَد من البانتوميم مع مُصاحبة شعبية

ووضع أعرافه وبيّنت حركاته المُنتَمة بفضل التدريب الطويل الذي تلقّاه من المُمثل اليوناني بيلادوس Pyladus الذي علّمه أداء نوع من الرقص العُفسي القديم المُخصّص لإله الخمر.

تطوّر الإيماء مُنذُ القرون الوسطى وحتى النّوم:

انحسر البانتوميم كنوع مع نهاية الأمبراطورية الرومانية في القرن السادس الميلاديّ إذ لاحقت الكنيسة مُثلي البانتوميم بثُمة الشّعوّة فتحوّل هؤلاء إلى قوّالين ومُشدّين في القُصور، وإلى مُمثلين جوّالين Jongleurs يُقدّمون عروضهم في الساحات العامة، وصارت ملاسهم المُزيّنة بالأجراس علامة تدلّ عليهم. انتقل التراث الحركي لهذا النوع مع مُثلي من المُهرّجين والمُرتجلين والبهلوانات والمُشدّين الجوّالين Troubadours إلى مسرح الأسواق\* وصار جزءاً من عروض المسرح الشعبي\*.

عُدّت عروض الميم والبانتوميم الأشكال الكوميديّة والتهريجيّة مثل الكوميديا ديلارته\* والكوميديا الإليزابيثية والفازس\* (المَهزلة) وغيرها، فقد احتوى ريرتوار\* مُعظم المسارح الإليزابيثية على عروض صامتة، وأهمّ مثال عليها الرّقص الإيمائي الذي أدخله شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) على مسرحيّة «هاملت» ومسرحيّة «حُلم ليلة صيف». كذلك نَجِد ملامح الميم والبانتوميم في عروض الأقنعة\* التي ازدهرت في البلاط الإنجليزي في القرن السابع عشر. في إيطاليا استُخدمت تسمية كوميديا ديلارته\* (كوميديا الفنّ) في القرن الثامن عشر للتمييز بين العروض التي كانت تُقدّمها الفرق المُحترفة وبين أداء المُمثلين الإيمائيين رغم وجود عناصر مُتشابهة بين الشكلين، إذ يُمكن أن تُعتبر الحركات المُنتَمة

إيمائية في بلاطات الخلفاء وفي الساحات كما يرد في كتاب الأغاني للأصفهاني. ويذكر أن تركيا عرفت الإيماء منذ القرن العاشر الميلادي حيث كان يُطلق على الممثل الإيمائي اسم مُقلد Mukallid؛ وتُفيد بعض روايات الرحالة أنه كان يوجد في تركيا في القرن السابع عشر فرقة إيمائية تحتوي كل منها على عِدَّة مئات من الفتيان الراقصين والمُغنين والمُهرجين والأكروبات والمُمثلين الإيمائيين كانوا في غالبيتهم من النَجَر واليونان والأرمن واليهود، بالإضافة إلى فِرَق من المُمثِّلات والمُغنيات والراقصات والمُقلِّدات.

لا تتحدث كُتُب تاريخ المسرح العربي عن وجود عروض إيمائية مُكايَلة في فترة الرُّوَّاد، وقد جاء في جريدة الأهرام عام ١٨٨٧ أن شاباً اسمه أبو الخير كان يُقلِّم فصولاً من الأداء الإيمائي عَقب انتهاء المسرحية في عروض السوري أبي خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٢). دخل فنُّ الإيماء على المسرح العربي مُؤخراً بتأثير من انتشار عروض البانتوميم في الغرب، ومن أهم الأسماء في هذا المجال اللبنايان موريس معلوف وفاق حمصي (١٩٤٦-) والسورية ندى حمصي (١٩٥٧-) والمصري علي فهمي. كذلك دخلت تقاليد الإيماء على بعض العروض المسرحية المُعاصرة منها عرض «إسماعيل باشا» للمُخرج التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-) كما صارت يَقتَيات الإيماء جزءاً من مناهج إعداد المُمثِّل في معاهد المسرح في العالم العربي.

الميلودراما\* وصار جزءاً منها، بل إنَّ تسمية بانتوميم استُخدمت للدلالة على نوع من المسرح الميلودرامي الذي يتوازى فيه الحدث الكلامي مع الحدث الإيمائي الصامت.

مع تطوُّر فن السيرك\* والميوزيك هول\* ثم فيما بعد السينما، اجتلبت مسارح الميوزيك هول عدداً كبيراً من مؤدِّي البانتوميم، وبالمُقابل دخلت تقاليد الميوزيك هول على عروض البانتوميم التي تطوَّرت إلى شكل استعراضية ترفيهي أخذ طابع البورلسك\*.

أما السينما التي بدأت صامته، فقد استُخدمت الإيماء بكلِّ تقاليد من تعبير حركي ووصفات إضحاك Gag. جدير بالذكر أن شارلي شابلن Ch. Chaplin (١٨٨٩-١٩٧٧) وباستر

كينتن B. Keaton (١٨٩٦-١٩٦٦) كانا في الأصل مُثغلي بانتوميم في مسارح الميوزيك هول وقد أدخلتا يَقتَيات هذا الفن على السينما.

في الشرق الأقصى، وبسبب وجود تقاليد الأداء الحركي منذ بدايات المسرح فيه، حافظ الإيماء على أهميته وطفى على تقاليد المسرح الكلامي. وفي المسرح الشرقي المُعاصر لا سيما اليابان، اكتسب الإيماء أهمية كبيرة وعلى الأخص مع ظهور مُثغلي إيمائيين هاتين من أتباع حركة بوتو Buto التي أسسها كازوو أونو Kazuo Ono نذكر منهم كيو مورويوشي Kio Murobushi وكارلوتا إيكيدا Carlotta Ikeda وهاتانكا مينورو Hatanaka Minoru.

- لا توجد في الوطن العربي تقاليد فنُّ الإيماء بشكله الصُّرف، ولكن كانت توجد أشكال طُفوسية احتفالية تعتمد على الرقص والمُحاكاة الصامته بالإضافة إلى عروض المُهرجين والمُثغليين والمُثغليين اللين كانوا يصيغون وجوههم أو يرتدون أقنعة ويُقدِّمون عروضاً

## اتجاهات فن الإيماء المُعاصِر:

هناك عوامل لعبت دورًا هامًا في المسرح المُعاصِر وكان لها تأثيرها على إبراز الإيماء كفن وكِيفِيَّات. من هذه العوامل:

- الاهتمام بالبعد الحركي في أداء الممثل كزفة فعل على طُفَيان النص في المسرح الغربي، وتأثير من السينما كفنٌ بَصَرِيّ. وقد كان ذلك ضمن اهتمامات الحركات التجريبية في المسرح في بدايات القرن في روسيا ثم في أوروبا وأمريكا. من هذه التجارب أعمال الروسي فسيفلود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والإنجليزي غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) اللذين أدخلتا تمارين القناع الجيادي *Masque neutre* التي تُساعد الممثل على التعبير بجسده بدلًا من وجهه وبدلًا من كلمات النص. فيما بعد بدأت مدارس إعداد الممثل تُدخل الإيماء في مناهجها التدريسية للتوصل إلى الدقة في الحركة والتحكم بالأداء ولتحقيق التواصل مع المُتلقي عن طريق لغة الجسد.

- الاهتمام بلغة الجسد والتكوين الحركي من الناحية النظرية، وأهم المُنظِّرين في هذا المجال الممثل الإيمائي الفرنسي إتيان ديكرُو E. Decroux (١٨٩٨-٢٠٠٢) الذي تناول الإيماء كلفة لها قواعدها الخاصة ففكك الحركة إلى مُكوِّناتها الأساسية ومما فتح مجالًا لتخليص فن الإيماء من طابعه كتقليد لشيء ما أو لشخص ما وإبرازه كأسلوب تعبير مُستقل. وقد أثرت دراسات ديكرُو على تلاميذه من المُخرجين أمثال الفرنسي جان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٣)، ومن الممثلين الإيمائيين كالفرنسي مارسيل مارسو M. Marceau (١٩٢٣-).

نتيجة لذلك تنوّعت التَنَبُّهات والأساليب في فن الإيماء الذي اقرب من فنون الرقص والتعبير الجسدي الدرامي الصامت مُتميِّزًا بذلك عن عروض الرقص الشعبية وعروض البهلوانات.

أهم من قدّموا عروضًا راقصة تُعتمد على لغة الجسد كوسيلة تعبير إيزادورا دونكان I. Duncan ومارتا غراهام M. Graham وميريس كوننغهام M. Canningham. كذلك تطوّرت البالية بالتدريج بفضل مُصنّمي رقصات مشهورين مثل جورج بالانشين G. Balanchin وجيروم روبينز J. Robins اللذين مرّجا بين الرقص والبانتوميم بَمَهارة.

كان لهذا التوجّه الجديد أثره على الكتابة المسرحية التي أفردت حيزًا أكبر للحركة وللإيماء، ويبدو ذلك في مسرحية الإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) «فصل بدون كلام» التي يَسْتَبِيل فيها الحوار بالحركة، ومسرحية اللبناني جورج شحادة (١٩٠٧-١٩٨٩) «الثوب يصنع الأمير» التي اعتبرها بانتوميم.

من الأشكال المسرحية المُعاصرة التي انبثقت عن فن الإيماء العروض التي عُرفت باسم المسرح الأسود التشيكي *Cerné Dvadlo* (انظر خيال الظل).  
انظر: الحركة، الإيقاع.

## ■ الإيهام

## Illusion

## Illusion

كلمة Illusion مأخوذة من الكلمة اللاتينية *illudio* المشتقة من الفعل اللاتيني *Ludere* بمعنى مَرَحَ وسَخِرَ. تطوّر المعنى مع الزمن فصارت الكلمة تدلّ على خطأ في الإدراك يُؤدّي إلى اعتبار الظاهر حقيقة واقعة.

والواقع أنه في العرض اليوناني القديم - كما في عروض المسرح الشرقي\* التقليدي - لم يكن تحقيق الإيهام غاية المسرح الوحيدة لأن ذلك المسرح كان مؤسلاً وله طابع احتفالي طقسي\*، وبالتالي لم يكن الإيهام فيه يقوم على مبدأ التصوير الإيقوني (على مستوى الشكل)؛ والتطهير\* فيه كان نتيجة للتفاعل مع الحكاية ومضمونها، والتمثل يتم مع فعل الشخصية ومصيرها ضمن الطرف الذي تعيشه.

بدأت بوادر تحقيق الإيهام ومحاولة المطابقة بين ما يُعرض في العالم الخيالي المصوّر على الخشبة ومرجعه في العالم تُظهر في المسرح الغربي مع قرّض مبدأ المنظور\* في القرن السادس عشر، ومع تطوّر السينوغرافيا\* القائمة على علاقة مُجابهة بين الخشبة\* والصالّة، ومع تطوّر الديكور\* القائم على خداع البصر *Trompe l'œil*.

وصلّت الرُّغبة في تحقيق الإيهام من خلال شكل العرض إلى حدّها الأقصى مع الألمانّي ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) الذي أجرى تعديلات جذريّة على شكل الصالّة فعولها إلى مُدرجات نصف دائريّة تتوجّه أنظار المُتفرّج فيها إلى الخشبة المركزيّة بدلاً من الفرجة على الحاضرين، وقرّض للمرّة الأولى إلغاء الإضاءة\* في الصالّة، وإخفاء الأوركسترا في فجوة واسعة تفصل بين الصالّة والخشبة بحيث ينسى المُتفرّج\* وجوده في عالم الواقع ليدخل كليّاً في عالم الوهم.

لكن فكرة تحقيق الإيهام في المسرح من خلال التصوير الإيقوني القائم على التشابه الكامل مع المرجع في الواقع لم تظهر إلا في مرحلة متأخرة مع تأثير التيار الطبيعي والواقعي في المسرح. وظلّ الأمر كذلك حتى ظهور فنون

استخدم الخطاب القديّ العربيّ تعبيريّ وهم وإيهام المأخوذتين من فعل توهم الشيء أي تمثله وتخيّله وتصوّره. ويُفضّل استخدام كلمة إيهام بدلاً من وهم، لأنّ هذه الأخيرة تدلّ على النتيجة في حين أنّ كلمة إيهام تُعطي فكرة المسار أو العملية، لأنّ الإيهام في الفنّ والمسرح هو تأثير فنيّ وعملية متكاملة تستند على الإيهام بالحقّقيّ من خلال مُحاكاة الواقع. والإيهام هو أحد مقومات العمل الفنيّ والأدبيّ القائم على تصوير ما هو مُتخيّل fiction، أي إنّ عملية مُتعلّقة بتصوير الواقع الذي يبيّنه العمل، وتشرطُ تعرّف المتلقّي على ما يراه من خلال المطابقة بين مرجع العمل الفنيّ ومرجعه هو كمتلقّي ممّا يُسمح له بالتمثّل\*.

ربط المسرح الغربيّ بين الإيهام والمُحاكاة\* بعلاقة السبب بالنتيجة، فقد رفض أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) الإيهام وطرّد الشعراء من جمهوريّته لانه اعتبر أنّ الإيهام من خلال المُحاكاة قد يصل إلى درجة تعليم الكذب والخداع. أمّا أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) الذي اعتبر أنّ المُحاكاة هي أساس كلّ عمل فنيّ، فقد طرح مفهوم مُشابهة الحقيقة\* على مُقتضى الاحتمال والضرورة (الذي يؤدي إلى الإيهام) من خلال ترتيب الحكاية\* وبُنيّتها وليس من خلال شكل العرض.

والواقع أنّ التفسيرات التي قُدّمت لاحقاً لكتاب أرسطو وفق الشعراء هي التي خلّدت هدف المسرح الغربيّ خلال فترة زمنيّة طويلة بتحقيق الإيهام من خلال شكل العرض، وظلّ الأمر كذلك حتى القرن العشرين حيث طُرحت نظريّاً مسألة كسر الإيهام من خلال عناصر تُبرز المسرحيّة\* وتؤدي إلى الإنكار\*، أي إلى معرفة المُتفرّج بأنّه يرى عرضاً مسرحيّاً.

علاج الأمراض النفسية عن طريق المسرح أو البسيكودراما\*.

### الإيهام والممثل:

بما أنَّ الممثل\* هو الركيزة الأساسية في خلق العالم المتخيل، فإنَّ شكل أدائه يلعب دوراً كبيراً في تحقيق الإيهام ونوعيته. وقد اعتبر بعض المنظرين ورجال المسرح أنَّ الممثل حين يعيش بشكل أو بآخر الحالة الإيهامية يتمكّن من تمكّص دوره وبالتالي يكون أدائه مقنعاً. بل إنَّ هناك أنجاءاً في النقد المسرحي يُعاجم أداء الممثل من خلال درجة هذا التكمّص. وقد ساد هذا النوع من الأداء\* في المسرح الغربي لفترة طويلة وتحدّدت طبيعته بوجود الإيهام التصوريّ ومحاولة مضاهاة تصرّف الشخص في الحياة الواقعية. لكنَّ هذه الفكرة أثارت جدلاً حول أفضلية الأداء بالعقل أو الأداء العاطفيّ (اعتبر الرومانسيون أنَّ الممثل الجيد هو الذي يؤدّي بعاطفته وليس بعقله)، وحول تمكّص الدور كُليّة أو الابتعاد عنه. أمّا بالنسبة للمسرح الشرقيّ فإنَّ عملية تمكّص الممثل للدور مُختلفة لأنّها جزء لا يتجزأ من تدريب طويل في عملية إعداد الممثل\*.

وضع المُخرج الروسيّ كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) منهجاً لتمكّص الممثل لدوره من خلال استدعاء ما أسماه الذاكرة الانعائية *Mémoire affective*، ومن خلال التركيز قبل الدخول في الدور. بالمقابل كان الناقد الفرنسيّ دونيز ديديرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) قد طرح منذ القرن الثامن عشر في كتابه «مفارقة الممثل» (١٨٣٠) فكرة ابتعاد الممثل عن دوره، وهذا ما أكّد عليه الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-

الصورة (السينما والتلفزيون) التي يبيّن حدود تمكّص الإيهام بالصورة في المسرح، لا بل إنَّ الدراما الإذاعية\* أظهرت أنَّ الإيهام يُمكن أن يتحقّق دون هذا الشرط وعن طريق السمع.

### هذّب الإيهام وشروط تحقيقه:

بات من المعروف اليوم أنَّ الإيهام في المسرح لا يتحقّق من خلال مُتابعة حكاية ضمن عرض مسرحيّ فقط، وإنّما هو مشروط بوجود الأعراف\* المسرحية التي هي نوع من الاتفاق الضمنيّ يسود علاقة التلقّي ويفترض تسليم المُتفرّج بأنَّ ما يراه على خشبة حقيقيّ لأنّه يأخذ مظهر الواقع، ويقبّل المُتفرّج بمتبدأ الدخول في لعبة الإيهام، وتحقيق هذا الأمر يتعلّق بمستوى رغبته وحكمه على ما يراه (الخلط بين الممثل والشخصية أو العكس على سبيل المثال). فالمُتفرّج في المسرح حين يتمكّن نفسه في الشخصية\* المعروضة أمامه يتأبه بأنَّ واحد شعوران: شعور بالمتعة\* من خلال التمثيل، وشعور بالراحة والأمان والتطهير لأنّ الذي يُعاني على الخشبة هو الآخر ولا يسه الأمر فعلياً وجسدياً. هذه الناحية هي التي تُطرّق إليها عالم النفس النمساويّ سيغموند فرويد S. Freud في دراساته حول التحليل النفسيّ لآلية استقبال العمل الفنيّ أو عملية الاندماج والدخول في عالم المتخيل، حيث يبيّن أنَّ الإيهام هو أحد أسباب المتعة لأنّ المُتفرّج يرى نفسه عبر الشخصية من خلال تصديقه لما يراه.

وكما أنَّ الإيهام من خلال التمثيل كصيرورة نفسية يؤدّي إلى التطهير بالنسبة للمُتفرّج، فإنّه يؤدي أيضاً إلى تطهير الممثل أو المُشارك في العرض من خلال دفعه لأن يكشف ما يكبّه في لا وعيه، لذلك فقد استخدّم هذا المبدأ في

(١٩٥٦) الذي طالب المُثَلِّ بترك مسافة بينه وبين الدُّور الذي يؤدِّيه لكي يتوصَّل لمحاكمة هذا الدُّور (انظر التفريب).

### الإيهام والأعراف:

إنَّ تصوير الحقيقة في المسرح لا يمكن أن يتحقَّق بشكل كامل لأنه مُرتَبَط بالأعراف الجمالية والمسرحية السائدة في زمن مُعَيَّن. وهذه الأعراف هي وسيلة لتحقيق الإيهام، لكنَّها من جهة أخرى تكسر الإيهام لأنَّها خارجية ومشروطة بالفترة الزمنية والقواعد التي تُعَيِّر الأنواع المسرحية والشكل. وإدراكها على أنَّها خارجية حين تُصبح غريبة عن المُثَلِّي يُصبح من عوامل خلق المسرحية التي تُؤدِّي إلى كسر الإيهام، فوضع غلبة المُثَلَّن في عَرَض مُعاصِر يُلَبِّث نظر المُتَفَرِّج لأنَّه يُلَدِّر بِعَرَضٍ مسرحيٍّ سابق انتهى وبذلك يُصبح من وسائل كسر الإيهام. وشرط الدُّخُول في الإيهام بالنسبة للمُتَفَرِّج هو معرفة الأعراف وقبولها.

### الإيهام وكسر الإيهام:

الإيهام وكسر الإيهام ثنائية جدلية في المسرح لأنَّ الإيهام لا يمكن أن يكون كاملاً فيه فهناك دائماً خرق لهذا الإيهام، لذلك اعتبر الباحث أوكتانيفو مانوني O. Mannoni أنَّ الإيهام في المسرح هو وهم (انظر إنكار). والإيهام في المسرح يقتصر على قبول المُتَفَرِّج لمبدأ أنَّ ما يراه على الخشبة هو «إعادة عَرَض» Re-présentation لشيء ما من الواقع، وأنَّ هذه الإعادة هي عملية مُصطنعة.

أعمل المسرح الواقعي هذا المبدأ حين حاول أن يصل بالمحاكاة في المسرح إلى درجتها القصوى من خلال التصوير، لا بل إنَّه

وصل أحياناً إلى نتيجة مُعاكسة. وقد بيَّنت الدُّراسات النقدية الحديثة أنَّ الإيهام في المسرح هو عملية تَحْكُم واحة قد تُوصَل إلى نتائج مُجلدية من حيث التأثير على المُتَفَرِّج حين يفهم طريقة طرح الحقيقة في المسرح. هذه النقطة هي التي تَوَقَّف عندها بريشت عندما ربط الإيهام بكسر الإيهام من خلال التفريب\*. أي إنَّه رفض إخفاء وسائل المُحاكاة وتحقيق الإيهام لدى المُتَفَرِّج. ولذلك يُعَبِّر بريشت أوَّل من عالج هذا المبدأ نظرياً وطرح أفكاراً عملية حوله. وفي المسرح الحديث تبيَّنت بعض التجارب المسرحية طرح علاقة الإيهام بالواقع كموضوعة أساسية، وهذا ما نجده في مسرحيات الإيطالي لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦) وعلى الأخصّ «سِت شخصيات تبحث عن مؤلِّف»، وفي كُُلِّ مسرحيات الفرنسي جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) والألماني بريشت. من العوامل التي تكسر الإيهام في المسرح نذكر:

- استخدام عناصر مسرحية تُعلن عن المسرحية (الأقنعة والبراتيكلات واللافتات المكتوبة التي تُحدِّد مكان الحدث أو تُقدِّم لما سيحصل وغيرها)، وإبراز التفتُّيات المسرحية بدلاً من إخفاؤها (نصب الديكور وتبديل الأزياء أمام أعين المُشاهدين، ووجود مُدير اللُّعبة Meneur de jeu على الخشبة مع المُثَلِّين إلخ).

- إبراز الأعراف المسرحية ومنها وجود الشخصيات المُثَلِّية لأنَّ ذلك يُغيِّر من نوعية التمثُّل المُمكنة (انظر أسلية، شرطية).

- استخدام تقنية المسرح داخل المسرح لأنَّ ذلك يُؤدِّي إلى تحقيق تداخل في الحُدود بين الوهم والواقع بشكل يدفع المُتَفَرِّج لأن يطرح

---

على نفسه تساؤلات حول موقعه فيما يُعرض  
أمامه. انظر: المحاكاة وتصوير الواقع، المسرحية،  
التمثيل، الإنكار.

## ب

الْمَيْسِيَّةُ الْيَسُوعِيَّةُ وهذا ما أفرز الباروك الكولونيالي.

والباروك ليس مبدأً جماليًا فحسب، وإنما نظرة كُؤْيِيَّة شاملة تُنْبِئُ من تَصَوُّرٍ مُعَيَّنٍ للعالم في حركته الدائمة. وقد صاد الباروك بشكل واضح في بداية النهضة الأوروبية حيث تَوَالَت الاكتشافات العلمية والجغرافية التي زعزعت الثوابت، ومنها إثبات كُؤْيِيَّة الأرض واكتشاف العالم الجديد، ولذلك فقد عكس الباروك شُعُورًا بالشك وعدم اليقين.

في مَجَال المسرح، ظهر الباروك في تلك الفترة بشكل واضح في إسبانيا وإنجلترا وإيطاليا. وقد لَوَّبَ ذوقُ الجُمهُور العريض الذي يَطْلُبُ الإمتاع والتَّسْلِيَّة والتَّنُوع والحركة دَوْرَهُ في جعل الكُتَّاب يَفْضُلُون هذا المنحى على ما يفترضه الالتزام بقواعد القُدَمَاء الذي دعا إليه المذهب الإنساني آنذاك. أما في فرنسا فقد ظهر تيار الباروك في النصف الأول من القرن السابع عشر (بين عامي ١٥٨٠ و ١٦٥٠) وارتبط بأنواع مسرحية مُحَلَّدَةٌ مثل التراجيكوميديا والرَّغَوِيَّات، ثم بدأ بالانحسار تدريجيًا بسبب تأسيس الأكاديميات وقُرْضُ القواعد الكلاسيكية اعتبارًا من ١٦٣٤.

عناصر الباروك في المَسْرَح:

يُمكن رصد جماليَّة الباروك في المسرح على مُستوى البنية الدرامية وعلى مُستوى الكتابة

Parody

Parodie

■ البارودي

انظر: المُحاكاة التَهْكِيْمِيَّة

■ الباروك (مَسْرَح -) Baroque theatre

Théâtre baroque

من كلمة barroco البرتغالية التي كانت تُسْتَعْمَل في الأصل للدلالة على اللؤلؤة غير مُنْتَظِمة الخواص، وصارت تُطْلَق في القرن الثامن عشر والتاسع عشر على كُلِّ ما لا يتحدَّد بقواعد في مَجَال الفنون وخاصة العمارة والرُّسْم.

لا يُمكن تعريف الباروك كأسلوب جمالي إلا في تناقضه مع الكلاسيكية التي تَلْتَمِزُ رَمَتيًا. ويُعْتَبَر الفرنسي رومان لوبيغ R. Lebègue أوّل من قدَّم تعريفًا للباروك عام ١٩٤٢ حين اعتبره «المُؤَلِّم للحُرِّيَّة في الأدب والتَّرَفُّع عن القواعد والتَّفُور من الاعتدال وحُسن اللَّبَاقَة وعدم الاعتراف بالفصل بين الأنواع».

يُمكن أن تُجَد عناصر باروكية في تيارات ومدارس فنيَّة مُختلفة مثل الرومانسية والدادائية والسرِّيالية، وفي فُنون مُتباعدة زمنيًا ومكانيًا يَظُلُّ الفنُّ الهولندي والفِرْطَويّ والفنُّ الحديث، وفي مسرحيات الروماني سينيكا Sénèque (٤-٦٥م) وكُلُّ مسرح القرن السادس عشر في إنجلترا وإسبانيا وإيطاليا وفي مسرح القَبْث. ولم يقتصر الباروك على أوروبا فقط، فقد انتشر في روسيا وأمريكا الجنوبية بتأثير من الإرساليات



Calderon (١٦٠٠-١٦٨١). وبذلك تُحمى الحدود بين العقل والجُنون، ويتم التشكيك بالحقيقة من خلال طرحها كسؤال (في مسرحية «الملك لير» لشكسبير لا يمكن تحديد إن كان لير عاقلًا أم مجنونًا، وتأتي الحقيقة دائمًا على لسان المجنون في هذه المسرحية). والتكرار في مسرح الباروك ليس مُجرد وضع قناع\* يُخفي الهوية، وإنما هو أيضًا إخفاء لطبيعة العواطف ومما يعكس أزمة هوية، ويُعطي لبطل الباروك صفة التردد وعدم الثبات على موقف وعدم الإخلاص، على العكس من البطل الكلاسيكي تمامًا.

- اللاعقلانية:

يُطرح مسرح الباروك العالم من خلال تناقض ظاهره مع باطنه، ويتجلى ذلك دراميًا من خلال مُعالجة الأمور بشكل يتنافى مع العقل، لذلك تكثر فيه مشاهد السحر والفن والجنس والرؤى الميتافيزيقية وكُل ما هو عجائبي ولا معقول.

- التداخل بين الحقيقة والوهم ولعبة المرايا:

كما أنَّ الباروك هو تعبير عن تساؤلات حول ماهية العالم، فإنه في نفس الوقت تساؤل حول ماهية المسرح كعالم للخيال والإيهام\* واللُوب\*. يبدو ذلك جليًا من خلال بُنية المسرح داخل المسرح\* ولعبة المرايا التي يتيناها هذا المسرح، والتراكب بين الحقيقة والوهم الذي ينبع من تداخل عدة مسرحيات معًا بحيث يصعب على المُشجِّع إدراك أبعاد كُل جزء على حدة. وأفضل مثال على ذلك هو مسرحية «المُعتلون»

للفرنسي جورج سكوديري G. Scudery (١٦٠١-١٦٦٧) ومسرحية «الإيهام المسرحي» للفرنسي بيير كورنيي P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤).

هذا التداخل بين الحقيقة والوهم يعكس

المسرحية والعرض المسرحي. فالعرض المسرحي يحول طابع البهجة ويتميز بكثرة الخدع المسرحية وبالطابع العجائبي إذ تكثر فيه مشاهد السحر والقتل والفن والدم، ويختلط فيه الجدي\* بالمضحك\*، مما يعني عن العرض وحدة الطابع. أما على مستوى الكتابة فالمسرح الباروكي لم يلتزم بأي قواعد كتابة، خاصة تلك التي بدأت المطالبة بها في نفس الفترة. ففي نصوص مسرح الباروك لا يوجد أثر لقواعد الوحدات الثلاث\* التي ميزت المسرح الكلاسيكي (انظر الكلاسيكية) ولا لقاعدتي مُشابهة الحقيقة\* حُسن اللياقة\*. فالمكان في مسرح الباروك مُتروك يتغير من فصل لآخر، والزمن يمتد على سنوات طويلة، والحدث مليء بحكايات ثانوية لا تترابط دائمًا.

وللمواضيع التي يطرحها مسرح الباروك تأثيرها على البنية المسرحية من خلال الملامح المميزة التالية:

- الهشاشة والشك:

تأخذ المسرحية الباروكية مسارًا غير مُنظم وغير مُتجانس، كما أنَّ البطل\* يتجلى في داخلها من مفاجأة إلى أخرى. وهو لا يسيطر على الأحداث التي تتلاحق وتتداخل بحيث تبدو حياة الإنسان وكأنها خاضعة للصدف. كذلك تكثر الشخصيات وتختلط هوياتها وتُعتبر بفعل الصدفة والتعرف وهذا ما يبدو بشكل واضح في أغلب كوميديات الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦).

- التكرار والجُنون:

يصل الشك بالبطل إلى حد طرح تساؤلات حول وجوده («نكون أو لا نكون» في مسرحية «هاملت» لشكسبير) وحول حقيقة ما يعيشه كما في مسرحية «الحياة حلم» للإسباني كالديرون

ظهرت للباليه في تطورها تنوعات منها:  
- الأوبرا باليه *Opera Ballet*: وهو عرض يتألف من فصول لها موضوعات مستقلة تجمع بينها فكرة واحدة، والرقص فيها جزء هام إلى جانب الغناء، وهي التي أدت إلى ظهور باليه الحداث *Ballet d'action* التي يشغل الحداث فيها حيزًا هامًا.

الكوميديا باليه *Comédie Ballet*: ظهرت في القرن السابع عشر في فرنسا. وهي تجمع بين الكوميديا والباليه وأشهر مثال عليها مسرحية «البورجوازي النبيل» لموليير Molière (١٦٧٢-١٦٧٣).

الباليه الإيمائية *Ballet Pantomime*: وقد ظهرت في القرن الثامن عشر من محاولة إدخال مضمون درامي على الباليه من خلال حركات إيمائية يلعب فيها تغيير الوجه دورًا هامًا في التعبير.

الباليه الكلاسيكية *Ballet Classique*: وتسمى أيضًا الباليه البيضاء بسبب اللباس الأبيض التقليدي فيها، وهي عرض كان يقدم في البلاط ويتألف من فصلين ويعتمد خصوصًا كلاسيكية وفي حبكة وتطور درامي ويقوم على المحاكاة من خلال الحركة. تطور هذا النوع في مدارس الرقص الإيطالية في القرن التاسع عشر ثم في الأكاديمية الإمبراطورية للرقص في سان بطرسبرغ وفي موسكو في روسيا. ولذلك نجد مدارس مختلفة في أداء الباليه الكلاسيكية تستخدم أساليب متباينة أشهرها المدارس الإيطالية والفرنسية والروسية والدانماركية.

والحركة في الباليه الكلاسيكية حركة مرمزة، وهي تخضع ليقينة عالية وتطلب تدريبًا طويلًا يبدأ من الطفولة المبكرة. وقد وثقت هذه الحركات، وعلى الأخص خطوات الأرجل،

على آلة تلقى هذا المسرح الذي يكرر الإيهام بشكل متواصل بحيث يدخل المخرج في لعبة الإيهام والتشغل ويخرج منها بشكل دائم، ويبحث يصل إلى حالة من الشك بحقيقة وجوده كيان ملموس، وبذلك تغيب المطابقة ويتحقق الإنكار.

انظر: الأشكال المسرحية، المسرح داخل المسرح.

## ■ الباليه Ballet

### Ballet

كلمة تستعمل كما هي في كل اللغات، وأصلها في الفعل اللاتيني *balare* الذي يعني رقص. يمكن أن نجد أصول الباليه في الطقوس ثم في الحفلات التنكرية التي أخذت تبلور في أوروبا اعتبارًا من القرن الخامس عشر والسادس عشر كفن من فنون البلاط (انظر عرض الأفعنة)، وفي عروض حكايا الجنيات *Féerie*.

والباليه التي خلفتها الأرستقراطية في بحثها عن اللهو كانت عروضًا مبهرة يؤديها النبلاء بأنفسهم ويترجون عليها. بعد ذلك صار يقدمها راقصون محترفون ضمن البلاط، وصارت فنًا قائمًا بذاته تبلور بشكله المخلص في فرنسا في القرن السابع عشر.

والباليه أقدم من الأوبرا لكن تطورها كان أبطأ، وهما تشتركان معًا في طابع الفخامة الذي يتطلب على الأزياء والديكور المعقد والمكلف. وقد اكتسبت الباليه مع الزمن الكثير من الروامز الخاصة بها.

تُعرف الباليه باسم مؤلف الموسيقى وليس مؤلف الحكاية رغم أن عروض الباليه كانت تستند عادة إلى نصوص مؤلفين معروفين. أما مصمم الرقصات فيها فيُدعى كوريغراف.

## Russian Ballet

## ■ الباليه الروسيّة

Ballet Russe

فرقة رقص أسّسها راقص الباليه الروسي سيرج دياغلييف S. Diaghilev (١٨٧٣-١٩٢٩) في روسيا ثم انتقلت للعمل في فرنسا اعتبارًا من ١٩٠٩ حيث اكتسبت اسمها هذا.

تُعتبر أعمال فرقة الباليه الروسيّة رائدة لأنّها أزست أسس الرقص الحديث من خلال تطوير قواعد الباليه\* الصارمة؛ فقد أدخل دياغلييف الفناء على عروض الباليه وذلك في باليه «بوريس غودونوف» التي قدّمها في عام ١٩٠٧، ممّا ساعد في المُقابل على إدخال رقص الباليه في الأوبرا\* فيما بعد.

لكذلك يعود الفضل إلى مُصنّم رقصات الفرقة الكوريغراف ميشيل فوكين M. Fokine في تجديد اللغة التشكيلية لباليه من خلال تحقيق مُساهمة الجسد بأكمله في الرقص بعد أن كانت الحركات تُؤدّي بالدين والساقين فقط.

في عام ١٩١٧ حاول دياغلييف إدخال تقاليد الرقص الفولكلوريّ أو التقليديّ الروسيّ على الباليه، كما ربط فنّ الباليه بحركات الطليعة في الأدب والفنون آنذاك من خلال طلبه إلى أهمّ الرّسّامين والكتّاب والموسيقيّين والمُخرجين المسرحيّين أن يُساهموا في تحقيق عروضه، ومنهم الرّسّامون بابلو بيكاسو P. Picasso وبول غوغان P. Gauguin وجورج براك G. Bracque والمُوسيقي إيغور سترافسكي I. Stravinsky، والكَاتب جان كوكتو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) والمُخرج أورليان لونييه بو A. Lugné-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) وغيرهم. لذلك تميّزت هذه العروض بأهميّة الديكور\* والأزياء والبحث الجماليّ في الإخراج\* لأنّ العرض تحوّل إلى ما يُشبه اللوحة الحيّة Tableau vivant التي تُشكّل

واكتسبت أسماء مُحدّدة فُوّنت اعتبارًا من القرن الثامن عشر، وهذا هو المعنى الأوّل للكلمة كوريغرافيا\* أي تدوين حركات الجسد برُموز. وتسمية الباليه الكلاسيكيّة لا ترتبط بالكلاسيكيّة\* كمدروسة لأنّ بعض الباليهات التي تنتمي إلى هذا النوع يمكن أن تأخذ طابعًا رومانسيًا. والواقع أنّ أشهر الباليهات الكلاسيكيّة المعروفة اليوم كُتبت في القرن التاسع عشر ومن أشهرها باليه «بحيرة البجع» (١٨٧٦) وباليه «الجمال النائم» (١٨٨٩) و«كسّارة البندق» (١٨٩٢) للروسي بيوتر تشايكوفسكي P. Tchaikovsky.

عرّف القرن العشرون رتّة فعل ضد الباليه الأكاديميّة التي تقوم على قواعد ثابتة، وقد تجلّى التطوّر الحديث لباليه في اتّجاهات مُتعدّدة أبرزها ذلك الذي دشنته الباليه الروسيّة\* وباليه السويدية اللتان جعلتا من الباليه فنًا يجمع بين فنون مُتعدّدة مثل الرسم والموسيقى والأدب والرقص الفولكلوريّ. هناك أيضًا الباليه التجريديّة التي لا تعتمد حكيّة روائية ولا تُقدّم مجموعة مُترابطة من الأفكار وإنّما تعتمد الحركات التجريدية.

أمّا الباليه الحديثة التي يُعتمّلها الفرنسيّ موريس بيجار M. Bejart والأمريكيّ مورس كوننغهام M. Cunningham فهي نوع من العروض تُشحي فيها المُحدود بين الرقص التعبيريّ والباليه بمعناها الخالص (انظر الرقص والمُسرّح).

من أشهر فرق الباليه الكلاسيكيّة في العالم اليوم فرقة البولشوي الروسية وفرقة باليه مدينة نيويورك New York City Ballet.

انظر: الباليه الروسيّة، الرقص والمُسرّح، الرُسم والمُسرّح.

بعد أن عمل لفترة مع فرويد. لكن موريو  
اختلف مع فرويد فيما بعد نظرياً أثناء وجوده في  
أمريكا حيث اعتبر أن الإنسان منذ ولادته يتطور  
بناءً على صيرورة هي «الدور» كقالب اجتماعي،  
وأن أسلوب المعالجة النفسية لا يُبنى على  
الكلام فقط وإنما على الفعل، ولذلك اعتمد  
موريو المسرح كأسلوب للعلاج.

استلهمت الفرنسية ميربي مونو M. Monod  
أسلوب موريو وابتعدت تماماً عن مفاهيم  
فرويد، وأسست أول فريق المحللين النفسيين في  
فرنسا عام ١٩٤٦.

بعد موريو تطورت البسيكودراما بحيث  
صارت هناك مدارس مختلفة وأساليب مختلفة،  
لكننا نميز اتجاهين رئيسيين:

١- البسيكودراما التحليلية، وهي خلاصة تجمع  
بين أسلوب موريو ونظرية فرويد في التحليل  
النفسي للعلاج.

٢- البسيكودراما ثلاثية الأبعاد Triadique،  
وهي تقاطع بين أسس ثلاثة هي البسيكودراما  
والعلاج النفسي وديناميكية المجموعة.  
يُعرف موريو البسيكودراما بأنه علم  
«يكتشف الحقيقة بوسائل درامية»؛ وقد انطلق  
موريو من مبدأ تمثيل الواقعة ضمن مجموعة  
(وهذا هو مبدأ ديناميكية المجموعة)، بدلاً من  
الكلام عنها كما في التحليل النفسي التقليدي،  
لأن تكرار الواقعة من خلال التمثيل يُساعد  
المريض على التخلص من الكبت وهذا ما  
يُطلق عليه في علم النفس اسم «نظرية المرة  
الثانية».

والعلاج بالبسيكودراما يتم على مراحل وفي  
أماكن الحياة اليومية وليس في العيادة. وهو يقوم  
على ما يسمى لعبة الأدوار *Jeu de rôles*. وغالباً  
ما تتم الجلسات بالشكل التالي:

أجساد الراقصين وأزيائهم المخطوط والألوان  
فيها (انظر الرسم والمسرح). كذلك فإن  
الموسيقى كانت فيها عنصراً حياً وفعالاً إلى  
جانب الحركة\* والكوريفاريا\* مما حقق  
انسجاماً بين سائر الفنون، وجعل من عروض  
الباليه الروسية نوعاً من العرض الشامل.

من أهم عروض الباليه الروسية مسرحية  
«استعراض ١٩١٧» التي كتب قصتها جان كوكو  
وألف الموسيقى لها أريك ساتي E. Satie وقام  
بتصميم الملابس والديكور فيها بيكاسو واعتُبرت  
من العروض السريالية\* التي تركت أثراً كبيراً في  
المسرح الفرنسي.

انظر: الباليه، الرقص والمسرح، الرسم  
والمسرح، الكوريفاريا.

## ■ البسيكودراما Psychodrama

### Psychodrame

كلمة مرُجبة من Psycho وأصلها Psyche =  
الروح و Drama = الفعل. وهي تعني حرفياً  
الدراما النفسية. أطلقت تسمية بسيكودراما على  
شكل من أشكال المعالجة النفسية من خلال  
التقنيات المسرحية، وعلى استخدام المسرح  
كوسيلة تربوية. أول من استخدم هذه التسمية هو  
الطبيب النفسي الروماني موريو J.L. Moreno  
(١٨٩٢-١٩٧٤) الذي وضع أسس استخدام  
المسرح في العلاج النفسي في كتابه حول  
البسيكودراما «Das Stegreiftheater» (١٩٢٣).

انطلق موريو في طرحه للبسيكودراما من  
مفاهيم الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون  
H. Bergson عن تيار الزغي، ومن أبحاث عالم  
النفس النمساوي سيغموند فرويد S. Freud في  
التحليل النفسي، ومن تجربة المسرح القوي\*  
التي قام بها موريو نفسه في فيينا في العشرينات

في مصر والسودان.

### البيكودراما والمُسرح:

عندما صاغ فرويد نظريته في التحليل النفسي كانت هناك علاقة مُزدوجة ما بين المسرح وهذا العلم الوليد، فقد نهل فرويد لإثبات نظريته المادّة الأولى من المسرحيات المعروفة مثل «أوديب» و«هاملت». كذلك كان هناك تداخل ما بين بعض المفاهيم المسرحية ومفاهيم علم النفس مثل الإنكار، والتمثيل والإيهام الخ. واستمر الأمر كذلك مع أغلب الباحثين في مجال علم النفس والتحليل النفسي.

من جهة أخرى تُلَازِم ظهور البيكودراما في قِتنا في العشرينات مع المُحاولات الهامة لتغيير المسرح وإعادته إلى قَدَمه الأصلي. وقد أثرت البيكودراما على المسرح في كُلِّ الأشكال المسرحية اللاحقة التي تقرّض مشاركة الآخر، رغم أنّ بعض هذه الأشكال لا يُمكن ربطها أساساً بالبيكودراما، ومنها تجربة الفرنسي أنطونيان آر تو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) وجيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-). وتجارب مسرح الشارع و فرقة «الليبنغ Living theatre» والبريد أند بابيت Bread and Puppet.

كذلك فإنَّ المسرحيين تَبَنَوا منذ القَدَم إلى دَوْر المسرح في كشف مَكُونات اللاوعي ولذلك نَجِد في بعض المسرحيات مَشاهد تتقارب مع مفهوم البيكودراما في تأثيرها على الشخصيات، نذكر منها على سبيل المثال مشهد المُمثلين في مسرحية «هاملت» للإنجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وكُلُّ المَشاهد في مسرحية «الزواج» للفرنسي جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦).

١- يقوم بعض المرضى بارتجال مَشاهد انطلاقاً من تَعَليمات مُحدّدة تأخذ شكل سيناريو يُقدّمه المُشرف على العمل، وهو غالباً طبيب نفسي يعمل مع فريق من المُحلّلين النفسيين بالإضافة إلى وجود مُشرف دراميّ هو مدير اللعبة Meneur de jeu الذي يُعلّق ويوجّه. وأثناء خُلُق الدَوْر، ومن خلال العلاقة مع الآخرين (أو مع اللّمي في حالة الأطفال)، تَتَم حالة التحويل والتحويل العكسي Transfert، ومن ثَمَّ التطهير.

يَنطَلِق موريثو في تعريفه للتطهير من أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، لكنّه يربطه ببدايات المسرح وبأصوله الفلسفية ويُحاول أن يقترب من التطهير الذي يَحصل في اللّغس. والتطهير في هذه النّظية هو بالنتيجة إزالة طابع الأزمة عن المُشكلة أكثر من كونه تطهيراً من الأهواء بالمعنى الارسطياني للكلمة. كذلك تَتَد عملية البيكودراما إلى مفاهيم مسرحية أخرى مثل المُحاكاة والتمثيل والدَوْر ومفهوم التكرار (عندما يُعيد الإنسان تمثيل الواقعة يَتَغلب على الأزمة ويَصيح سيّد الموقف).

### البيكودراما والنفس:

على الرّغم من الاختلاف في النشأة والمسار وشكل المُمارسة بين البيكودراما والنفس، إلّا أنّ هناك بعض نقاط الالتقاء بينهما في الجَوهر. فأغلب الطّقوس القديمة لدى الشعوب البدائية يُمكن أن تُعدّ شكلاً من أشكال البيكودراما العفوية (الشامانية والزار ورقصات القودو Vaudu في هايتي وإفريقيا)، كذلك فإنَّ بعض هذه الطّقوس تُهَلِف أساساً إلى تخليص المرضى من مُعاناة نفسية وفيزيولوجية عن طريق المُمارسة الجسدية، وهذا ما نَجده على الأخص في الزار

البطل الذي ينتمي إلى عاة الشعب في الدراما\* والميلودراما\* في القرن التاسع عشر. وقد استمرت السينما الأمريكية مفهوم البطل بهذا المنحى فجعلته ذلك الذي يتصدر دائماً على «الأشرار» في أفلام رعاة الأبقار التي سادت في النصف الأول من هذا القرن.

في بعض الأحيان كانت تسمية البطل تدلّ على الشخصية\* الرئيسية في العمل الأدبي، وفي أحوال أخرى صار مفهوم البطل لصيقاً بمفهوم النجم حتى صار هناك تطابق بين الدور الأول وبين الشخصية الأساسية *Protagoniste* التي تلعب الدور الرئيسي في الحدث.

في بعض الأنواع\* المسرحية التي تقوم على مفهوم البطل، يكون هو الشخصية التي تتركز عليها عملية التمثيل\*، ومن ثمّ التطهير\*، ذلك أنّ البطل هو دائماً شخصية متميزة تحوّل صفات تثير إعجاب المُفرّج، ومن ثمّ تستدعي الخوف والشفقة\* لديه.

ميّز الفيلسوف الألماني هيجل *Hegel* (١٧٧٠-١٨٣١) في كتابه «علم الجمال» بين ثلاثة نماذج للبطل رَبطها بطبيعة العائق\* الذي يواجهه في سعيه، وذلك من خلال تمييزه لثلاث حِجَب أو مراحل تاريخية وجمالية في تاريخ الشعوب:

- البطل المَلحمي *Héros épique* الذي يُصارع قوى الطبيعة (عواطف خارجية) فتغلبه أو تسحقه، وهذه هي حالة البطل عند هوميروس *Homère* على سبيل المثال.

- البطل المأساوي *Héros tragique* الذي يحلّ رغبة أو أهواء (عواطف داخلية) تقضي عليه، وهذه هي حالة البطل في أعمال الإنجليزي وليم شكسبير *W. Shakespeare* (١٥٦٤-١٦١٦) والفرنسي جان راسين

لكنه يجب التمييز ما بين المسرح الذي يعتمد على طرح صراع\* له بُعد نفسي ويتّوضع في الشخصية\*، وبين البسيكودراما كتحقّية علاجية، وبين المسرح الاحتفالي/الطقسي\* الذي يهدف إلى خلق علاقة تواصل\* من نوع مُعيّن مع الجمهور\*، لكنه لا يرمي إلى تحقيق علاج ما، كما في عروض آرتو وغروتوفسكي، إذ لا يمكن أن تُعتبر البسيكودراما شكلاً مسرحياً بأيّ حال من الأحوال لأنّ جوهرها وغايتها يختلفان عن جوهر وغاية المسرح رغم أنهما يستندان إلى نفس المفاهيم.

انظر: المسرح العفوي، التطهير.

## ■ البطل

Héro

Héros

البطل في الميثولوجيا هو الكائن الخارق الذي يختلف بصفّته عن عامة البشر، وقد عُرفت شخصية البطل في كلّ الحضارات القديمة وعُدّت على الدوام الآداب والفنون وعلى الأخصّ الأساطير والملاحم والسيرة الشعبية والآداب الشفويّة والنصوص المسرحية.

وكلمة البطل في اليونانية *Héros* كانت تعني في البداية القائد المُحارب أو الشخصية المُنحذرة من الآلهة، وهو نصف إله أو إنسان مؤلّه، فيما بعد صارت الكلمة تدلّ في الأدب المكتوب والشفويّ على نوعية من الشخصيات ذات قيمة عالية مُختلفة عن عامة البشر وأحياناً خارقة في اتّجاهين مُما القيمة الاجتماعية والانتماء من جهة، والقيمة الذاتية أي الصفات والقدرات الشخصية من جهة أخرى. في بعض الحالات تجمع شخصية البطل بين هاتين القيمتين، وهذه حالة البطل الكلاسيكيّ في القرن السابع عشر، أو لا تحمّل إلا واحدة منها فقط، وهذه حالة

J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩).

- البطل الدرامي Héros dramatique الذي يجمع في ذاته صفات النوعين السابقين ويكون بذلك خلاصة عنهما، وهو يتميز بمواجهته لنوعين من العواقل: خارجية (ظروف اجتماعية قاهرة، شخصية متسلطة إلخ) وداخلية (الأهواء أو الرغبة) وهذه حالة البطل عند الكاتيين الفرنسيين بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وفيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) على سبيل المثال.

#### البطل والكتابة المسرحية:

تطوّر معنى البطل واختلف أسلوب تقديمه عبر التاريخ في الفن والأدب بحيث كان لكلّ جنس من الأجناس ولكلّ نوع من الأنواع صورته الخاصة عن البطولة، بل إنّه من الممكن قراءة تاريخ المسرح عبر تطوّر مفهوم البطل:

- استعارات التراجيديات اليونانية مفهوم البطل من الأساطير والحرفات والملاحم وطرحته بحيث يوافق الهدف التطهيريّ من خلال التمثيل بشخصيات تحوّل صفات متميّزة لكنها تقترب الخطأ المأساويّ. وقد شكّلت صورة البطل تبعاً لنوعية المواضيع التي تطرّقت إليها التراجيديات اليونانية ولطبيعة المحاكاة كما ذكرها أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢) في فنّ الشعر حين قال أن المحاكين «إنّما أن يكونوا خيراً من الناس الذين نهمدهم أو شراً منهم أو مثلهم» (فنّ الشعر الفصل الثاني)، و«التراجيديات هي محاكاة لإناس أفضل ممّا نعرف» (فنّ الشعر الفصل الخامس عشر).

أمّا في الكوميديا فقد غاب مفهوم البطل، وحين تحدّث أرسطو عن هذا النوع اعتبره «محاكاة للأدنياء» دون أن يعني بذلك وضاعة

الخلق وإنّما التوصل إلى خلق المضحك\*. وقد ظلّ هذا التمييز سائداً لفترة طويلة وعلى الأخص في الأشكال الشعبية المضحكة.

تعتبر الأعمال الكلاسيكية الفرنسية النموذج الأوضح في طرح مفهوم البطل بسبب معالجتها لنوعية مواضيع نموذجية قائمة على البطولة وتدور حول فئة محدّدة من الشخصيات (ملوك ونبلّاء). والصورة التي يظهر عليها البطل في هذه النوعية من الكتابة محدّدة، فهو شخصية تتشكل بطولتها من ترجمتها في الواقع ومن وظيفتها وصفاتها (الشباب والجمال والالتزام بالواجب والفدرة على التعامل مع الآخرين)، وتتلازم هذه الصفات مع وجود البعد المأساويّ الذي يؤدي للتطهير. أمّا الكوميديا الكلاسيكية فقد حافظت على نفس الصفات مع غياب البعد المأساويّ، فالبطل موجود من خلال الشخصية الشابة الأولى *Jeune premier* وهي غالباً الشاب أو الشابة التي يتّبع التعاطف معها وتتميّز عن الشخصيات الأخرى الرئيسية التي تُنكّد وتعتبر سلبية، وهذا ما نجده في أغلب كوميديات الفرنسيّ موليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٣).

تُشكّل الدراما الإليزابيثية التي تأثرت بالتراجيديات الرومانية أكثر من تأثرها بالتراجيديات اليونانية النموذج المغاير في طرح مفهوم البطل بسبب اختلاف مفهوم المأساويّ فيها. فعلى الرغم من وجود المرجعية الاجتماعية التي تُحدّد انتماء البطل (ملك أو أمير) إلا أنّ البند الذي يتحدّد بمقدرة وصفاته غالباً ما يكون متقوصاً أو غائباً. فقد طرّح البطل في ضعفه وإصراره على الخطأ، ولذلك فإنّه من الصعب تحديد الصفات التي تُعطي البطل صفته البطولية.

تتميّز المنظور إلى مفهوم البطولة والبطل مع تغيير طبيعة الشخصيات التي صار المسرح

الكثافة الإنسانية، وهذا ما نجده في شخصيات الإيطالي لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦) والسويسري فردريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٤) والإيرلندي صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) والفرنسي آرثور أداموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠)، وكل شخصيات مسرح القُبَّ\* ومسرح الحياة اليومية\*.

انظر: الشخصية، العائق.

### البنائية والمسرح ■ Constructivism constructivisme

تسمية مأخوذة من كلمة البناء Construction.

والبنائية في الأساس أسلوب ابتدعه الرسّام الروسي تاتلين Tatlin عام ١٩١٥ وأطلقه في مجموعة لوحات أسماها «بناء»، ثم صارت توجّهاً فنياً طال الرسم والنحت والعمارة والفنون التطبيقية وكان له أثره في تطوير الديكور\* المسرحي.

انتشرت البنائية في روسيا بين ١٩١٩ و١٩٣١ أي في زمن الثورة البلشفية، لذا بدت وكأنها مُرتبطة بأفكار هذه الثورة وبالتغيرات الهائلة التي أحدثتها الثورة الصناعية: فقد طرحت البنائية شعار مؤت الفن ونادت بإبراز الوظيفة الفعلية للأعمال الفنية، خاصة حين طبّقت على عمارة الأبنية وعلى شكل الأثاث والأدوات المستعملة في الحياة اليومية؛ وبذلك تُعتبر البنائية توجّهاً مادياً بحثاً يتناقض مع ما هو ميتافيزيقي وما هو متخيل.

حقّق الفنان الروس تجاربهم البنائية معهم إلى ألمانيا حيث ارتبطت هناك بالأبحاث المعمارية والمسرحية التي طرحتها حركة

يطرحها، ومع تغيّر المواضيع التي يتطرق إليها. ففي الدراما البورجوازية *Drame bourgeois* صار بطل المسرحية من الطبقة البورجوازية، وفي الدراما التاريخية *Drame historique* والميلودراما في القرن التاسع عشر صار هناك ما يعرف باسم البطل الجماعي الذي يُمثّل الشعب.

### البطل المضادّ والأبطال: Contre-héros et Anti-héros

نجدُ البطل المضادّ *Contre-héros* في المسرحيات التي يكون فيها العائق خارجياً يتجلى بالشخصية المعارضة *Antagoniste* التي تقف ضدّ البطل وتُجابهه. والبطل المضادّ هو شخصية لا يتمّ التمثيل بها. من الأمثلة الهامة على البطل المضادّ شخصية ثيسوس التي تقف ضد هيبوليتس في مسرحية «فيدرا» لراسين، وكريون الذي يقف ضد أنتيغونا في مسرحية «أنتيغونا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٥-٤٠٥ ق.م)، وطرطوف أو الأب أورغون مُقابل الشباب العاشقين عند موليير.

في المسرح الحديث حيث طال التغيير الجذري مفهوم الشخصية، تحوّلت الشخصية الرئيسية في أحيان كثيرة لحالة مُعاكسة تماماً لمفهوم البطل، وهذا هو الأبطال *Anti-héros* الذي نجده في المسرح التعبيري في ألمانيا ولاسيما مسرح الألمانتي برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي يكوّن شخصية الرّجل الصغير أو الماديّ *Petit homme* الذي لا يتحول أية صفة من صفات البطولة.

في مرحلة لاحقة، وعندما طرح المسرح الحديث تساؤلات حول الهوية الإنسانية بشكل عامّ غلب مفهوم البطولة تماماً. بالمقابل طرح المسرح نماذج لشخصيات هامشية أو مُقتر إلى



من أبرز العروض التي حقّقها ميرخولد في هذا التوجّه عام ١٩٢٢ عرض مسرحيّة «المخدوع البديع» للكاتب البلجيكيّ فرناند كرومليّنك F. Crommelynck (١٨٨٦-١٩٧٠)، والعرض الذي أعده تايروف في ١٩٢٣ عن نصّ ذلك الذي يُسمّى خميس» للكاتب الإنجليزيّ جيلبرت كيث شيبسترون J. Chesterton (١٨٧٤-١٩٣٦).

انظر: البيوميكانيك.

### ■ البنيويّة والمسرح

#### Structuralism

البنيّة في اللغة العربيّة هي ترجمة لكلمة structure المأخوذة من اللاتينيّة structura = البناء.

والبنيّة هي كلّ مُتَكَوِّل (مهما كان نوعه) مؤلّف من عناصر ماديّة أو مُجرّدة لها ملامح مُختلفة، لكنّها تتّوَلَّد فيما بينها في علاقة ما تتجلّى في تكوين القمّل Composition وتُشكّل نظامًا أو نسقًا يُعطي المعنى الشامل للعمل. ومعنى الجزء يتولّد من علاقته بمعنى الكلّ.

اكتسب البحث حول البنيّة أهميّة مع تَطوُّر المنهج البنيويّ Structuralisme الذي أحدث تغيّرًا جذريًّا في العلوم الإنسانيّة اعتبارًا من العشرينات في هذا القرن، وتطوّر في اتجاهات مُختلفة منها الفلسفة وعلم النفس والأنتروبولوجيا وغيرها. وقد تمحور التحليل البنيويّ حول البعث عن العلاقة التي تربط بين مُختلف المستويات التي تُشكّل المادّة موضوع البحث من جهة، وبين العناصر المُختلفة لهذه المادّة من جهة أخرى.

جدير بالذكر أنّ الدّراسات البنيويّة في مجال الأدب والفنّ ركّزت البحث على لغة العمل

الباوهاوس Bauhaus، وإلى تشيكوسلوفاكيا وبولونيا حيث أخذت توجّهًا خاصًّا. كذلك تزامنت البنيّة كاسلوب مع ظهور مفهوم البنيّة Structure الذي تطوّر في مجالات عديدة منها علم اللسانيّات وعلم الإناسة.

ومع أنّ البنيّة انحصرت كحركة في الثلاثينات إلا أنّ تأثيرها في المسرح ما زال مُستمرًّا.

### البنيّة في المسرح:

تندرج البنيّة ضمن تيارات التجريب في المسرح. لكنّها لم تؤثر على الكتابة المسرحيّة وإنّما انحصرت في الإخراج والديكور. فهي أسلوب في التعامل مع الحسبة والفضاء المسرحيّ الذي يشكّل عليها من خلال استخدام المصاطب والأدراج المُتحرّكة والجبال والعمّلات بدلًا من الأكسوارات والأغراض والمناظر المُرسومة، وهذا ما اصطّلح على تسميته الديكور المؤسلب أو الشُرطيّ. كذلك كان للبنيّة تأثيرها على المُمثّل الذي تحوّل إلى جزء من مكوّنات الديكور من خلال التشكيلات الجماعيّة المدروسة مُشهديًّا، وعلى الحركة وشكل الأداء المُستوحى من الآلة (انظر البيوميكانيك).

ظهرت تأثيرات البنيّة في ديكور المسرح في روسيا بفضل المُخرِجين ألكسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) الذي كان أوّل رَجُل مسرح يَطلب من فنانين تشكيليّين ومعماريّين أن يُصنّمو له ديكور مسرحيّاته، وفسيقلود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٣) الذي رفض الأسلوب الواقعيّ في الديكور وقصّل استخدام مكوّنات تتألّف من خطوط وحجوم مُشهديّة مُختلفة لبناء منظر عام له طابع تجريديّ.

هذا النوع من التحليل يتجاوز دراسة كُلِّ مُكوّن على حِدَة - كما كان الأمر في الدراسات التقليدية -، إلى قَوْصِيع المَكوّنات المسرحية فيمن مُخطّط عام يأخذ بعين الاعتبار العلاقة التي تربط بين مُختلف مَكوّنات العمل الدرامي. وقد سمح ذلك بتخطّي الدراسة التقليدية التي تَبَحْث في كُلِّ عُنصر على حِدَة على ضوء المعايير التي يقرّضها النوع المسرحي. وأدى ذلك إلى إمكانية الربط بين أعمال تنتمي إلى فترات زمنية مُتباينة، وبين أنواع وأشكال مسرحية مُختلفة مكتوبة بأساليب مُتباينة. (انظر شكل مُفتوح/شكل مُغلَق). على الصعيد العملي، كانت للدراسات النُويّة أهمّيتها في الممارسة المسرحية، إذ أدّت العملية الإخراجية تَحَوَّل من مُجرّد نقل وتصوير للنص إلى صياغة للعلاقات المَكوّنة للعمل عبر التشكيلات على الخشبة أو السينوغرافيا أو الديكور أو نظم الألوان إلخ. ففي مسرحية «فيدرا» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) التي قَدّمها عام ١٩٧٥ المُخرج الفرنسي ميشيل هيرمون M. Hermon (١٩٤٨-)، جاء الديكور على شكل متاعه ليعبر عن فكرة الضياع وليُجسّد العلاقة بين الشخصيات؛ وفي مسرحية «مفاجأة الحب الثانية» للفرنسي بيير ماريو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) التي قَدّمها المُخرج الفرنسي دانييل ميزغيش D. Mesguish (١٩٥٢-) في دمشق عام ١٩٩٤، كانت أرضية المسرح تُمثّل رُقعة شطرنج، وفي هذا تجسيد لعلاقة التنافس والسّجال بين الشخصيات التي تقوم عليها بُنية المسرحية.

التحليل النُويّ والتحليل الدراماتوجي:  
يتقاطع التحليل النُويّ بشكل ما مع الدراسة

وعلى النصّ في حدّ ذاته مع استبعاد ما هو خارج عنه مثل حياة الكاتب والسياق التاريخي للكتابة، وهو ما كان نقطة انطلاق الدراسات التقليدية. لكن على الرغم من أهمّية ذلك التوجّه الجديد في إغناء طريقة البحث المنهجي، فإننا نلاحظ اليوم عَوْدَة نحو رِبْط العمل بالسياق الذي كُتِب فيه من جديد، أي إلى تخطّي أطر التحليل النُويّ التقليدية.

### التحليل النُويّ في المسرح:

استفادت الدراسات النُويّة المُطبّقة على المسرح من الأبحاث النُويّة في مجال الأدب، وعلى الأخصّ تلك التي تتعلّق لبُنية العمل السردّي. من أهمّ هذه الأبحاث كتاب «مورفولوجيا الحكاية» لفلاديمير بروب V. Propp و«الدلالة النُويّة» لألفريداس غريماس A. Greimas، و«بُنية النصّ الفنّي» ليوري لوتمان Y. Lotman. وقد أدّى تطبيق هذه الدراسات النُويّة في مجال المسرح إلى حدوث تغيّر جذريّ في طريقة تحليل العمل المسرحي: فقد سمح ذلك بسبر مُستويين مُختلفين في العمل هما البُنية العميقة *Structure profonde* والبُنية السطحية *Structure de surface*، ويرُضد ديناميكية صراع القوى على مُستوى البُنية العميقة من خلال رسم نموذج القوى الفاعلة\* (كما يتمّ في تحليل أيّ عمل سردّي). أمّا على مُستوى البُنية السطحية فيتمّ ذلك من خلال المَكوّنات الظاهرة للعمل في خصوصيته المسرحية، أي طبيعة تراكب مفاصل الحَبْث في المسرحية وتُسلّسه من البداية إلى النهاية، وسيرورة الحكاية\* وشكل تقطيعها والشخصيات والقيمة\* والمُؤزّر إلخ، ويتقضي العلاقة بين هذين المُستويين.

المسرح بإعادة النظر بالقناعة السائدة منذ مُنْظَرِي الدراما الكلاسيكية وحتى الفيلسوف الألماني فريدريك هيغل (١٧٧٠-١٨٣١) والتي تقول أَنَّ هناك بُنية درامية نموذجية وعامة. فقد طُرِحت قِراءة جديدة تَعْتَبِر أَنَّ العَلاقة بين الشكل والمضمون علاقة مُتَطَوِّرة ومُتَغَيِّرة وَجَدَلِيَّة؛ فَكُلُّ تَغْيِير في المضمون يَسْتَدْعِي شكلاً خاصاً به، وَكُلُّ شكل يَفْرِز مضموناً خاصاً به، وهذا ما يَبَيِّنه الباحث الألماني بيتر زوندي P. Zondi في كتاب «نظرية الدراما الحديثة» (١٩٥٦) عندما أظهر أَنَّ التَغْيِيرَات التي طالت دراما القرن التاسع عشر كانت انمكاساً لِلتَحَوُّلات الإيديولوجية التي حدثت في تلك الفترة.

من هذا المنظور يُمكن تفسير التَغْيِير الجَلْدِي الذي أحدثه الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في المسرح، لأنَّ التَغْيِير في بُنية ومضمون المَعْمَل المسرحي لديه استدعى التَبَحُّث عن شكل مسرحي جديد هو المسرح الملحمي\*.

انظر: نموذج القوى الفاعلة، شكل مَفْتُوح/ شكل مَغْلَق.

#### Burlesque

#### ■ البولرك

#### Burlesque

من الإيطالية Burla التي تعني مَرَحَة. تُسَمَّل كلمة بولرك اليوم كصفة للأسلوب أو الطابع الساخر في الأدب والقرن بشكل عام، وَلَكُلُّ ما يُغْيِر الضحك من خلال المُبالغة والتناقض بين وضاعة الأسلوب وأهميَّة ومُؤْ الشخصيات والمواقف. وهو في المسرح والأدب شبيه بالكاريكاتور في الرسم لأنَّه يعتمد التَضَمُّيم والتشويه بهدف إثارة الضحك، وبذلك

الدراماتورجية\* للعمل المسرحي، لَكِنَّهُ يُشكِّل إغْشَاءَ لها في نَفْسِ الوقت. فالدراسات الدراماتورجية التقليدية كانت تُنْظَر إلى تكوين العمل من خلال مجموعة عناصر تُدرَس كُلُّ منها على حِدَة مثل المُقدِّمة\* والمُقدِّمة\* والخاتمة\* والشخصيات إلخ، وهي العناصر التي دُكِّر أرسطو أَنَّها تُكوِّن التراجيديا\*. أمَّا التحليل البنيوي فيستتبع العَلاقات التي تُربط هذه العناصر ويحلُّها من هذا المنظور. وتُعتبر دراسة الباحث الفرنسي جاك شيرير J. Scherer في كتابه «الدراماتورجية الكلاسيكية في فرنسا» (١٩٥٠) من الدراسات التي مهَّدت لِلرُّبُط بين هذين المَهَنَجَيْن في التحليل. فقد استتبع شيرير من خلال تحليل عدد كبير من الأعمال الكلاسيكية الفرنسية الوجود الدائم لِمُسْتَوَيَيْن بُنيويَيْن حَدَّدَهُما على الشكل التالي:

١/ البنية الخارجية أو الظاهرة، وهي الشكل الذي يأخذه العمل المسرحي من خلال الالتزام بأعراف الكِتابَة (شكل تقطيع\* المسرحية والالتزام بوحدة المكان إلخ)، وبالفُروقات التَحْيِيَّة لِلْمَرُض وبِالعَلاقة المَرُض بِالْجُمْهُور\* (انظر قاعدة حُسن اللَّيَاقَة).

٢/ البنية الداخلية، وهي العناصر التي يَتَوَقَّف عندها الكاتب قبل أن يشرع بِصياغة العمل المسرحي، وتشمل وحدة الزمان ووحدة الفعل وتَطَوُّره وطبيعة الشخصيات والعائق\*، أي مضمون العمل والعَلاقة بين مُخْتَلِف أَجْزَائِهِ من منظور قاعدة مُشَابَهَة الحَقِيقَة\* على مُقتضى الضَّرورة والاحتمال.

البُنية الدَرامِيَّة وعَلاقة الشَّكْل بالمَضمون:

- في مَجال العَلاقة بين الشكل والمَضمون، سَمَحَت الدَراسات البُنيويَّة المُطَبَّقة على

ومسرحية «حياة وموت توم تومب العظيم» (١٧٣٠) التي كتبها هنري فيلدينغ H. Fielding (١٧٠٧-١٧٥٤). كذلك تُعتبر مسرحية «النقاد» (١٧٧٩) لريتشارد شريدان R. Sheridan (١٧٥١-١٨١٦) السُّمَّعُبر الأساسي عن هذا الشكل المسرحي لأنه هُزَا فيها من الدراما العاطفية الشائعة في عصره. ومن تَطوُّر البولرسك الإنجليزي ظهر نوع جديد هو البوليتا\*.

في نهاية القرن التاسع عشر، مع ازدياد عدد الجمهور الذي يرتاد المسارح وانخفاض مُستوى ثقافته، حافظت غُرُوض البولرسك على طابعها الشعبي لكنها فقدت خصوصيتها كمحاكاة تهكمية للأعمال الأدبية لجهل الجمهور بهذه الأعمال.

اختفى البولرسك كشكل مسرحي في إنجلترا مع بداية القرن العشرين، لكن عناصره ظلَّت موجودة على شكل اسكتشات قصيرة في المسارح الاستعراضية التي تُقدِّم مُعارضة هزلية لمسرحيات شكسبير أو لبعض المسرحيات التي تُلاقي نجاحًا في لندن في نفس الفترة.

- في أمريكا يُعتبر البولرسك نوعًا من أنواع عُرُض المُنوعات\* له طابع الإثارة الحيثية انتشر في مُنتصف القرن التاسع عشر، وكان في البداية يُقدِّم للرجال فقط. يَجمع عُرُض البولرسك الأميركي بين الموسيقى والرُّقص والغناء، وهو عرض خفيف يحتوي على مونولوجات واسكتشات ضاحكة وألعاب بهلوانية وألعاب خِفة وأغان عاطفية خفيفة وفقرة تَضَمَّن هجاءً سياسيًا أو مُعارضة هزلية لمسرحية مُعاصرة تُلاقي نجاحًا في نفس الفترة. في عام ١٩٣٠ دخلت على عُرُض البولرسك فقرات التمرُّي Strip-tease لجَذِب الزبائن بعد أن سرقَتْهم السينما، وصارت هذه

يُمكن أن يكون أحد مُكوِّنات الغروتسك\*.

يقوم البولرسك كأسلوب إضحاك على قَلْب كُلِّ دَلالات العالم المعروف في العمل الأدبي أو الفني، فالمشاكل النافذة تُعالج بشكل جَدِّي، والمشاكل الجَدِّيَّة تُعالج بشكل تهكُّمي. وبذلك يقترب البولرسك من مفهوم المُحاكاة التهكمية\* Parodie ذات الطابع النقدي، أو يُستخدَم لطرح أفكار هامة وخظيرة من خلال السُّخرية فيكون نوعًا من التورية. كذلك يقترب البولرسك من صِفة الطُّولِي المُضحك Héroï-comique التي تُطلَق على أعمال تَسْقي مواضيعها من الملاحم والتراجيديات والأوبرا\* والميلودراما\* لكنها تُضفي طابع الجَدِّيَّة والأهمية على مُغامرات وتصرُّفات شخصيات وَضِيعَة ومُضحكة (عندما يتصرَّف الخادم وكأنه سيد) ومَا يُؤدِّي إلى تعارض مُسل بين أهمية الأسلوب ووضاعة الفعل.

ولكلمة بولرسك في المسرح مدلولات واستعمالات تختلف من بلد لآخر:

- ففي فرنسا شكَّل البولرسك نوعًا مسرحيًا مُحدَّدًا خلال القرن السابع عشر حيث كان رَقَّة فعل على الحَذَلَّة Preciosité في الأدب، وأشهر الأعمال في هذا المجال مسرحية الفرنسي بول سكارون P. Scarron (١٦١٠-١٦٦٠) «فرجيل المقتنع» (١٦٤٨) التي سَجَرَ فيها من ملحمة الإنيادة الرومانية الشهيرة.

- في إنجلترا أُطلقت تسمية البولرسك في القرن الثامن عشر على مسرحية هجائية تستند غالبًا إلى عمل دراميٍّ شهير مُعاصر وتكون مُحاكاة هزلية له. من أهم الأعمال في هذا المجال «أوبرا الشُعاذين» (١٧٢٨) لجون غاي J. Gay (١٦٨٥-١٧٣٢) التي تُعتبر مُحاكاة هزلية للأعمال الموسيقية الجادة والمُعاصرة لها،

مُمثلي السينما على الأخص، وفي بعض فقرات المُنوعات الخفيفة كالتي اشتهر بها المونولوجيست أحمد غانم في مصر.

في المسرح العربي نجد مثالاً واضحاً على تقنية البورلسك في مسرحية 'يعيش يعيش' للأخوين عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور رحباني (١٩٢٥-) التي تُعالج بشكل ساخر موضوع الانقلابات السياسية في الوطن العربي، ومسرحية 'فوزل السورور' لزياد رحباني (١٩٥٦-) التي تُقدّم مُعارضة هزلية لموضوع الثورة والثوار. انظر: الغروتسك، المضحك.

## ■ البورليتا

### Burletta

### Burletta

من كلمة *burles* التي تعني مزحة.

نوع من المسرح الهزلي\* يمكن مُقارنته بالآوبريت\* والأوبرا المُضحكة\* وبالإكستراغانزا\*. وقد تولدت البورليتا عن البورلسك\* الإنجليزي اعتباراً من عام ١٧٥٠.

في الأصل كانت البورليتا مسرحية هزلية أو تحتوي على الموسيقى والفناء. لكن التسمية صارت في مُتَصف القرن التاسع عشر تُدلّ على مسرحيات تحتوي على خمس أغاني على الأقل في كُل فصل من الفصول. ومن العوامل التي أدت إلى ظهور البورليتا اضطراب أصحاب المسارح الشعبية غير المُرخّصة لإدخال الأغاني أو الفواصل الموسيقية أو الرقصات الفردية على أية مسرحية حتى ولو كانت تراجيديا لوليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) ليتمكنوا من عرضها دون أن تظالمهم قُرارات المَنع.

من أشهر الأمثلة على البورليتا عرض 'توم وجيري' أو الحياة في لندن\* للإنجليزي بيرس

الغرض من اختصاصات مسارح برودواي في نيويورك (انظر البولقار)، ثم فقدت أهميتها تدريجياً قبل أن يَطلّحها المَنع بشكل نهائي في نيسان ١٩٤٢.

## البورلسك في السينما:

تولّد عن البورلسك شكل سينمائي هزلي يُطلق عليه اسم الكوميديا البورلسكية *Comédie burlesque* يستند على الإضحاك من خلال الالامعقول والمُفاجئ. والمواضيع التي تطرحها الكوميديا البورلسكية تتحدّد بناءً على موقف أساسي هو رفض السائد وعدم إمكانية تأقلم الفرد مع العالم، فجسد المُمثل/المُهرج\* يبدو وكأنه قد يُقله، وتبدو تصرفاته لا معقولة تتعارض مع أخلاقيات المُجتمع. كذلك سمحت التكتيكات البصرية في السينما الصامتة الفرنسية والأمريكية بتطوير وصفات إضحاك *Gags* تولدت عن البورلسك، وكانت مُستقاة من فنّ المهرّجين والبهلوانات والميوزيك هول\*.

نجد البورلسك بشكله الواضح في أفلام الفرنسي جاك تاتي *J. Tati* والأميركي باستر كيتون *B. Keaton* والشاناني لوريل وهاردي *Laurel et Hardy* والأخوة ماركس *Marx Brothers* وشارلي شابلن *C. Chaplin* الذي عالج في أفلامه المواقف الصعبة والجديّة بتصرفات تافهة في حين أعطى الأهمية والفحامة للمواقف العادية.

تطوّر البورلسك مع دخول الكلام على السينما وعلى الأخص الأميركية والإيطالية فصار له بُعد آخر أكثر عمقاً يرتبط بطُروف الحياة الاجتماعية في فترة الازمات الاقتصادية في المُجتمع الصناعي.

في البلاد العربية تجلّى البورلسك في أداء

إينان P.Egan التي عُرِضَتْ في عام ١٨٢١ .  
انظر: البولسلك، الإكسترافاغازا.

## ■ البولفار (مَسْرَح - Boulevard Théâtre de Boulevard

مُصْطَلَح يُطْلَق اليوم على عَرْض اجتماعي خفيف يَهْدَف إلى التسلية وَيُحَقِّق الرِّبْح ولذلك يُوصَف أحياناً بالمسرح التَّجَارِي\*. وَتَخْتَلِط تسمية مسرح البولفار أحياناً مع القوديل\* للتشابه بين الشكلين رغم أنَّ أصولهما مُخْتَلِفَة.

لا يُمكن اعتبار مَسْرَح البولفار نوعاً مسرحياً بالمعنى التَّعْنِي للكلمة وإنما إطاراً لنوعية مواضيع مُحدَّدة لم تتطوَّر مع الزمن، ولنوعية جُمهور لم يَتَغَيَّر في تركيبته، ولشكل عُرُوض تتناسب كثيراً مع سينوغرافيا المَلْبَة الإِيطَالِيَّة\*. كذلك فَإِنَّ مسرح البولفار يُمكن أن يُسمَّى مسرح النُّجْم، لأنَّ وُجُود مُمَثِّلين معروفين يَقومون بالأدوار الرَّبِيسِيَّة فيه شرط لتحقيق الرِّبْح في شُبَّاك التَّنَاكِر.

## أصول التَّسْمِيَة:

البولفار كلمة فرنسيَّة تعني الشارع القريض الذي يَخْتَرِق المدينة. وقد ارتبطت هذه الكلمة بالمسرح لأنَّ شارع بولفار دو تامبل Boulevard du Temple في باريس كان قُبيل الثورة الفرنسيَّة مكان نُزْهة للباريسيين تكثر فيه عُرُوض الهواء الطَّلَق كَهَفَرَات البهلوانات ومُرُوضي الحيوانات والمُثَلِّين الجَوَالِين Jongleurs. اعتباراً من عام ١٧٥٩ شُيِّدَتْ في هذا الشارع صالات مسرحية تُقدِّم عُرُوضاً مُسَلِّيَّة هي نوع من الدراما الاجتماعيَّة، في حين كانت صالات المسرح الرَّسْمِي تقتصر على تقديم الأنواع\* المسرحيَّة المُعْتَرَف بها رسمياً في حينه، أي التراجيديا\*

## والكوميديا\* والأوبرا\*.

بعد الثورة الفرنسيَّة، صار رِوَاد هذا الشارع ومَسَارحه من الطَّلَبات الشعبيَّة حَضَرًا، فدرجَتْ فيه عُرُوض المُنَوَّعات\* وعُرُوض مسرحيَّات الرُّغْب التي تَدور حوادثها حول القَتْلَة والسَّاحين والجُنْس. كما عرف هذا الشارع حوادث عُتْف مُتَكَرِّرة للدرجة أنَّ اسمه تَحَوَّل إلى بولفار دو كَريم Boulevard du Crime أي شارع الجَريمة.

في أواخر القرن التاسع عشر، ومع تَحَدِث مدينة باريس (مشروع البارون هوسمان)، تَغَيَّر شكل المدينة تماماً وانقسمت جغرافياً واجتماعياً إلى مناطق فقيرة وعمالية وإلى مناطق غنيَّة ومَّا كان له تأثيره الواضح على الأشكال\* والأنواع المسرحيَّة والعُرُوض التي تُقدِّم في كُلِّ منطقة من المدينة. ففي المناطق الشعبيَّة ازدهرت أشكال الفُرْجة\* الشعبيَّة التي تَطَوَّرت بشكل مُستَمِرٍّ مثل السيرك\* وعروض الشانسونيَّة\* وغيرها (انظر عُرُوض المُنَوَّعات)، في حين صارت تسمية مسرح البولفار تُطْلَق على العُرُوض المسرحيَّة التي تُقدِّم في مسارح أنيقة شُيِّدَتْ في الشوارع الجديدة التي تَرْتادها الطبقة البورجوازيَّة المُتَرَفِّة.

من هنا يَدُو أنَّ تسمية البولفار التي كانت تَعني في البداية العُرُض الشعبيَّة صارت فيما بعد تَعني العُرُض البورجوازيَّة مُقَابِل الشعبيَّة، ثم التقليديَّة التجاريَّة مُقَابِل المسرح التجريبيّ Théâtré Experimentel والمسرح الطليعي\*.

تَجَمَّدت عُرُوض البولفار في أَطَر مُغلَقَة، واستمرَّ ذلك حتَّى عندما بدأت التيارات التجريبيَّة تُغَيِّر المسرح جَدَلِيًّا. وقد رفض جُمهور البولفار كُلَّ عُرُوض الطليعة لأنها لا تتَّسجم مع ما تعود عليه.

## بَيْتَةُ مَسْرَحِ البولفار:

لنصوص مسرح البولفار بُنية ثابتة تَتَنَوَّعُ  
المواقف فيها ضمن حبكة\* مَتيَّنة تقوم على  
الالتباس\* أكثر من الصُّراع، ويتطوَّر الحَدَثُ  
خلالها بشكل يُؤدِّي إلى التشويق *Suspense* من  
خلال خلق أزمة\* وانتظار الحل. من هذا  
المنطلق اعتبرت بعض مسرحيات البولفار  
نموذجًا لما يُطلق عليه اسم المسرحية مُتَّعِنَة  
الضُّمَن *Pièce bien faite*. فهي تَتَطَلَّبُ من  
الكاتب مقدرة على ربط الأحداث بشكل دقيق  
وتخلُق حبكة ذكيَّة وجوار\* مُمتِّع وتُلاعب  
بالكلمات والألفاظ. ولذلك يَتَوَقَّف نجاح  
مسرحيات البولفار عادة على مهارة الكاتب أكثر  
من المُخْرِج\*.

سُمِّي مسرح البولفار مسرح المرأة لانه  
يَعكس للجمهور البرجوازي صورته كما هي  
على مستوى المضمون والشكل. فالمواضيع  
مُسْتَقاة من واقع الطبقة وتدور حول الصِّفَات  
الماليَّة والحُب والخيانة الزوجية. والشخصيات  
تَنتمي إلى نفس الجوّ الاجتماعي ونفس الزمن  
الذي يَنتمي إليه جمهور هذا المسرح. أمَّا  
الديكور\* فيصوِّر دائمًا غرفة الاستقبال المُتَرَفَّة  
والأنيقة. والرَّؤْي\* المسرحي لا يَخْتَلِف ببطرازه  
عن ملابس المُتَفَرِّجين، وهو من العوامل التي  
تُثير إعجاب الجمهور وتَجلببه لحضور القُرْص.  
أمَّا الأعراف\* المسرحية التي تَتَحَكَّم بحضور  
القُرْص، فتتسم تمامًا مع الأعراف الاجتماعية  
للجمهور، إذ يكون الدُّعاب إلى المسرح فرصة  
لللقاء أفراد هذه الطبقة مع بعضهم ونوعًا من  
الطُّفَس الاجتماعي.

وعلى الرغم من أنَّ مواضيع البولفار مأخوذة  
من واقع الحياة الخاصة لطبقة ما، فإنَّها تَحُلُو  
من أيِّ بُدْ تُقدِّي تحليلي لهذا المجتمع أو من

تساؤلات حول هذا العالم المطروح، لأنَّ هذا  
المسرح هو مسرح الحُصُوصية وليس فيه تناول  
للأمور في عموميتها. والنماذج التي يطرحها  
مسرح البولفار هي غالبًا أنماط اجتماعية  
مُسَطَّحة. كما أنَّ نهاية الحبكة فيه لا تَقْتَرِضُ  
تغييرًا في توازن النِّظام الاجتماعي، وإنما على  
العكس تمامًا تُثَبِّت ثبات رؤية مُحددة للعالم من  
خلال إعادة الأمور إلى نصابها في النهاية  
(مُصالحة الأب والابن، استقرار الحياة الزوجية  
بعد نزوة عاطفية عابرة، استعادة الثروة بعد  
إفلاس مُفاجئ إلخ). والمُتَّعِنَة التي يَخْلُقها هذا  
النوع من المسرح عند المُتَفَرِّج\* هي مُتعة  
التشويق والمُتَابعة والتعرُّف والتسلية من خلال  
الضحك. لذلك فقد استُخدِمت تسمية البولفار  
غالبًا بمعنى انتقاصي، على الرغم من أنَّه لا  
يمكن إنكار النجاح الواسع لمسرح البولفار  
وقُدِّرته على جَذْب المُتَفَرِّجين أكثر من أيِّ شكل  
مسرحي آخر.

هناك بعض التجارب الجدِّية التي أعطت  
لمسرحيات البولفار مَزِيدًا من العمق وقَرَّبَتْها من  
الدراما النفسية نذكر منها مسرحيات الفرنسيين  
إدوار بورديه E. Bourdet (١٨٨٩-١٩٤٥)  
وفكتوريان ساردو V. Sardou (١٨٣١-١٩٠٨).

## مَسْرَحُ البولفار في العالم:

رغم أنَّ البولفار في أساسه ظاهرة باريسية،  
إلاَّ أنَّه انتشر فيما بعد انتشارًا واسعًا تحت صِيغ  
مُتعددة. ففي أمريكا تُلَقَّب تسمية مسرح برودواي  
Broadway (وهو اسم شارع في نيويورك) على  
مسرحيات خفيفة ومُسَلِّية تقوم على إيهام  
الجمهور، ولذلك تُعْتَبَر المُعَادِل الأمريكي  
للبولفار الفرنسي، ونفس الظاهرة تُنطبق على  
مسرح وست إند West End (وهو اسم شارع

أيضًا) في لندن في إنجلترا.

في إسبانيا هناك عروض تنتمي إلى ما يُسمى النوع الصغير *Genero chico* وهي مسرحيات شعبية تستمد مواضيعها من مشاهد الحياة اليومية وتصحبها الموسيقى. ويمكن اعتبار هذه العروض المرافيف الإسباني للبولفار الفرنسي.

من أهم كُتّاب البولفار في فرنسا أوجين لايش E. Labiche (١٨١٥-١٨٨٨) وجورج فودو Feydeau (١٨٦٢-١٩٢١) وهما من الجيل الأول، ثم ساشا غيتري S. Guitry (١٨٨٥-١٩٥٧) ومارسيل إيميه M. Aymé (١٩٠٢-١٩٦٧) ومارسيل بانيول M. Pagnol (١٨٩٥-١٩٧٤) وأندريه روسان A. Roussin (١٩١١-). في إنجلترا يبرز اسم نويل كوارد N. Coward (١٨٩٩-١٩٧٣) وأوسكار آش O. Asche (١٨٧٦-١٩٣٦) الذي احتل اسمه المكان الأول في مسارح الوبست إند لثمة عشرين عامًا.

في العالم العربي عُرف البولفار أيضًا منذ بدايات القرن دون أن يحتفظ بالتسمية الفرنسية. فقد تُرجمت مسرحيات البولفار إلى العربية وأُعدت بحيث تتلاءم مع خصوصية المجتمع العربي (انظر الإعداد). أغلقت هذه المسرحيات طابعًا كوميديًا بحثًا رَوَّج له مُمثلون معروفون مثل ماري منيب وعادل خيرى وفؤاد المهندس وشويكار، أو طابعًا اجتماعيًا لا يخلو من الموعظة ويرتبط بمشاكل الطبقة الوسطى، وهو ما اشتهر به يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠) ونجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩).

مَسْرَحَ البولفار اليوم:

في يومنا هذا، ومع التغيرات الاجتماعية والاقتصادية الهامة، يُمكن الحديث عن انحسار البولفار كظاهرة متكاملة. فقد تناقصت صالات

البولفار في باريس بشكل ملحوظ منذ الستينات مع فقدان البورجوازية لكتلتها كطبقة، ومع منافسة السينما والتلفزيون للمسرح. لكن بالمقابل، لَوَّبَ التلفزيون قَوْرًا في تكريس عروض البولفار وتحولها من مسرح طبقة مُحددة إلى عرض جماهيري واسع من خلال نقل عروضه كما هي على الشاشة. وقد دأب التلفزيون الفرنسي على نقل مسرحيات البولفار في برنامج أسبوعي اسمه «في المسرح هذا المساء»، اشتهر ويثته تلفزيونات عديدة في العالم لطابعه المُسلّي. من جانب آخر، استعارت السينما ثم الدراما التلفزيونية\* من البولفار حِكْمَتَهُ المُعقَّدة والمُسلية ومواضيعه الاجتماعية الخفيفة وأدخلتها على المُسلسلات التلفزيونية والأفلام السينمائية. انظر: القودفيل، الثجاري (المسرح-).

## ■ البونراكو

Bunraku

Bunraku

تسمية حديثة تُطلق على عروض الدُمى\* في اليابان، بعد أن كانت التسمية المُعتدَّة في الماضي هي نينجيو جوروري (نينجيو Ningyō Jōruri تعني لعبة وجوروري تعني شكلًا من أشكال الفُرجة يقوم على الشُرذ\*).

وتسمية البونراكو مأخوذة من اسم شخص هو Uemura Bunrakuken (١٧٣٧-١٨١٠) أسس مسرح دُمى في مدينة أوزاكا في عام ١٨٠٥ فاشتهرت عروض الدُمى باسمه. بعد ذلك أُطلقت تسمية بونراكو على المكان الذي تُقدَّم فيه عروض الدُمى وعلى العروض نفسها. تعود أصول عروض الدُمى في اليابان إلى القرنين السابع والثامن الميلاديين حيث كانت من أشكال الفُرجة\* الشعبية ونوعًا من المسرح الجَوَّال\* كان



مُحرَكًا.

أهمّ مَنْ عَمِلَ في هذا الفنّ وطوّره في نهاية القرن السابع عشر المُمثلُ غيدايو Gidayū ثمّ الكاتب شيكاماتسو مونزاينون Chikamatsu Monzaénon.

انظر: الدُمى (مسرح-)، المَسْرَحُ الشَّرقيّ.

## ■ البيوميكانيك Biomechanics

### Biomécanique

كلمة مَنحوتة من Bio التي هي اختصار لكلمة بيولوجيا = الحيوية، وMécannique التي تعني ما هو آليّ. وجمعُهما معًا يُقصد به التعامل مع الجسد البشريّ كآلة.

والبيوميكانيك تسمية أطلقها المُخرج الروسيّ فيسفلود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) على أسلوبه الخاصّ في إعداد المُمثل\* وفي الأداء\* والإخراج\* وتُعتبر تطبيقًا لنظرية النِثائية\* في المسرح، ورَكة فعل على منهج الروسيّ كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في إعداد الدُور المسرحيّ وتكوين الشخصية\* من خلال الاندماج والانفعال.

استمَدَ ميرخولد أسلوب أداء المُمثل هذا من الأداء المُنمط في الكوميديا ديلارته، والأداء المُوسَّل في الكابوكي\*، ومن نظرية الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) في تحويل المُمثل\* إلى دُمى خارقة Sumarionnette ومن نظرية العالم الروسيّ بافلوف Pavlov حول المُنعكس الشَّرطيّ. وقد أدخل ميرخولد أيضًا تقنيّات الإيماء\* على الأداء المسرحيّ مُستوحيا ذلك من المُمثل شارلي شابلن C. Chaplin.

وأسلوب العمل في البيوميكانيك يتركز على مهمّات مُحددة تُطلَب من المُمثل\* الذي يُفكّها

يُقدّم عروض دُمى فقط، ثم دخل عليه نصّ سرديّ مأخوذ من الملاحم، ثم مقاطع موسيقيّة. كان مُحرك الدُمى في هذه العروض يُحوّل حَلَبَة في رقبته يُحرّك الدُمى عليها ويستخدم قطعني قُماش لتعديد مكان اللُوب يَمُدّ إحداهما فوق رأسه على شكل ستارة\* تُخفيه والأخرى على الأرض.

يُمكن اعتبار هذا النوع من العروض فنًّا شاملًا لأنّه يجمع بين فنون عديدة هي السرد المُعنى الجوروي Jorury والمزف الموسيقيّ على آلة من ثلاثة أوتار تُسمى الشاميزون Shamisen، وأداء الدُمى الذي يُجسّد بالحركة ما يُروى في الجوروي.

تُطلَب عروض البونراكو تقنيّة يدويّة عالية إذ تَرِن اللُبة الواحدة من ٦ إلى ٣٠ كخ وتُتألف من رأس محمول على هيكل من الخيزران وجسد وأطراف لها أصابع مُتحركة بحيث تُشبه الإنسان العاديّ رغم أنّها أصغر منه حجمًا. ليس للدُمى في مسرح البونراكو حُيوط وأُما روافع ويكرات داخلية، وهي تُتألف من رأس تُتحرك المُيون والجُفون والشفاه فيه بحيث تُعبّر عن الانفعالات المُختلفة ممّا يُعطي أداءها نوعًا من الواقعيّة في التعبير تتناقض مع الانطباع الذي يتولّد من قِناع النور الخالي من التعابير.

يقوم بتحريك الدُمى ثلاثة مُحركين ممّا يتواجدون على الخشبة إلى جانب الدُمى فيظهرون وكأنّهم لُلال لها لأنهم يَرتدون لباسًا أسود ويُفكّلون رؤوسهم بِقَبَعات تُخفيها، في حين يجلس الموسيقيّون والمُغنون على جانب المكان المُخصّص للعرض.

يُتطلَب تحريك الدُمى مهارة تحتاج إلى سنوات طويلة من التدريب، لذلك يُنكر أن نجد شابًا في فرقة البونراكو التي تُحتوي على ٦٦

الكاملة وأقرب إلى التفریب\*. كذلك فإن ميرخولد قلّص الخشبة\* إلى أبسط أشكالها واستعمل البراتكابلات بدلاً من الديكور\* التقليديّ تاركاً لخيال المُتفرّج\* عمليّة بناء الصورة من خلال التدايعيات، ممّا يجعل من الجمهور\* حسب تعبير ميرخولد «المُبلّغ الرابع في العمليّة المسرحيّة».

من هذا المنظور يبدو عمل ميرخولد الإخراجيّ قائماً على الأسليبة\* الكاملة وعلى المسرحيّة\*، وذلك ضمن مفهوم الثُرف الواعي *La Convention Consciente* الذي تبنّاه، وهو ما يُترجم في اللغة العربيّة بكلمة شرطية\*.

يُعتبر أسلوب ميرخولد في العمل المسرحيّ تجريبياً بحثاً، وقد لَوَّب دَوَّراً هاماً في تطوير المسرح الروسيّ والمسرح العالميّ. انظر: الثبائية والمسرح.

في مراحل ثلاثة هي: الثبّة - التحقيق - وثّة الفعل. يُساعد هذا الأسلوب المُمثّل على أن يتّوَصَّل إلى الثّقّة والاقتصاد في الحركة\* وإلى تجميدها في وُضُعيّات ثابتة وجعلها مُنقطعة للغاية ممّا يُساهم في تكثيف دلالاتها، وهذا ما يُسمّيه ميرخولد الغستوس\* المُعبر. من هذا المُنتطق تُعتبر هذه الطريقة بَقِيّة أداء خارجيّة تُناقض أسلوب ستانسلافسكي القائم على الانفعال الداخليّ.

على صعيد الإخراج، تُعتبر مُقارَبة ميرخولد للمسرح مُقارَبة ذهنيّة أكثر منها انفعاليّة فاليوميكانيك يقوم على إلغاء شخصيّة المُمثّل وفرديّةه (كُلّ المُمثّلين يرتدون لباساً مُوحداً هو لباس العمل الأزرق)، وعلى إخضاع ذهنه وجسده لرغبة المُخرج/ المُعلّم، وحثّه على بناء علاقة مع الشخصية مُختلطة تماماً عن المُطابقة

# ت

## ■ التأثير

Effect

Impact

التأثير أو الواقع هو مفهوم طرحه الشكلايتون الروس ومن بعدهم أعضاء خَلقة براغ وصار فيما بعد جزءًا من عِلْم جمال التلقي.

رُكِّز الشكلايتون الروس على عملية إنتاج العمل الأدبي والفني بشكل عام، ويَبِينُوا أَنَّ هذه العملية تُحدِّد نوع التأثير المُفترض إحداثه عند المُتلقي. ضمن هذا المبدأ طرح شك洛夫سكي Chklovski مفهوم Priem ostraneniya الذي يعني بالروسية تأثير الغربة. كما أَنَّ جماعة خَلقة براغ طرحوا مفهوم Aktualisacii الذي يعني بالتشكيكية الإبراز، وهو لَفْتُ النظر إلى شيء ما وجَعَله في الصُّدارة.

هذا النوع من المُعالجة سَمَح نظريًا بالتمييز بين إطارين عامين لتأثير شكل الإنتاج على التلقي انطلاقًا من علاقة العمل الفني بالواقع وأسلوب تصويره:

- التأثير الواقعي *Effet de réel*، ويَخْلُق لدى المُتلقي الشعور بأنه أمام شيء حقيقي كالواقع تمامًا وليس أمام شيء خيالي. يُؤَلِّد ذلك عنده شعورًا بالاندماج والمُتمعة\* لأنَّ الإيهام\* والتَمَثُّل\* يَتَحَقَّقَان بالشكل المثل ويؤَدِّيَان إلى تَمَرُّف\* المُشْرِج على ما يراه وكأنَّه جزء من واقعه هو. يَتَحَقَّق هذا التأثير حين يُخفي العمل طريقة إنتاجه والصُّنعة الأدبية والفنية

فيه، فلا يبدو وكأنَّه نسيج مُصَنَّع حول الواقع وإنَّما انعكاسًا للواقع، وهذا ما سَعَتْ المدرسة الطبيعية\* والواقعية\* لتحقيقه، وهذا ما نَجَّده أيضًا في السينما والدراما التلفزيونية\*.

- تأثير الغربة *Effet d'étrangeté*، وهو التأثير الذي لا يَسْمَى للإيهام بالواقع أو بما هو حقيقي، وإنَّما يَبْز ما هو شاذٌّ ومُصَنَّع وغير مألوف في العادة الفنية. يُؤَدِّي ذلك إلى تَقْطُّع المُتلقي وَجَعْل إدراكه للمادة في فَرادتها إدراكًا واعيًا، وهذا ما يَتَضَمَّن في مسرحية «الأم شجاعة» للألماني بروتولت بريشت B. Brecht (١٩٥٦-١٩٩٨) حيث تُعْلِن الشخصية أَنَّها أم، لكنَّها تَتَصَرَّف عكس ذلك وَمَا يَفَاجِئ المُشْرِج وَيُحوِّل تَعاطفه مع الشخصية إلى مُحَاكمة لها.

يَتِمُّ تأثير الغربة في المسرح بوسائل عديدة تُبْز الصُّنعة وتُظْهِر طريقة إنتاج العمل ووسيلة تَرْكِيب البنية الفنية للرسالة بدلًا من إخفائها، وَمَا يَكْبِر الإيهام ويُعَدِّل نوعيته الاستقبال\*. يَتَحَقَّق هذا التأثير بوسائل المسرحية\* التي تُذَكِّر مُباشرة بما هو مسرحي ولِغَيِّ *Ludique* في العمل المسرحي. وبذلك فإنَّ المُشْرِج يَرى المسرح وهو يعي أَنَّهُ مسرح لأنَّ الصُّنعة فيه مُعلَّنة.

تَطَّرَق بريشت إلى مبدأ التأثير في نظريته عن المسرح الملحمي\*، وعلى الأخصَّ لِصِبَاغة مفهوم التفرُّيب\* الذي أَطْلَق عليه بالألمانية تأثير

الابتعاد «Verfremdungseffekt».

انظر: الاستقبال، المسرحية، الشُّرطية، الإنكار، الإيهام، الشكلائية والمسرح.

## ■ التَّأْرِخِيَّةُ

### Historisation

### Historicisation

مُصْطَلَح مأخوذ من الألمانية Historisierung. وهو اشتقاق عن كلمة تاريخ ويعني فهم عمل ما ومُقارنته فِيمَنْ سِيَاقِهِ التاريخي.

أدخل المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) هذا المصطلح ودَّكَرَهُ في كتاباته النظرية، ثُمَّ اسْتُخِذَ بعده بشكل مُوسَّع. وقد طرح بريشت التَّأْرِخِيَّةَ على أَنَّها عملية ضرورية في العمل المسرحي، وهذا يعني أنَّ مُعالِجَ العناصر التي تُكوِّن الممثل المسرحي، ومنها الشخصية\* كعامل مؤثِّر ومُتأثِّر، وكشيء قابل للتحوُّل.

هذه المُقَارَنةُ تعني عملياً الابتعاد عن طرح الشخصية المسرحية كشخص له ذاتية خاصة وله قُرَادَتُهُ (أي فِيمَنْ مفهوم البَظَل\*)، وإِثْمًا على أَنَّهُ مُثَلِّلُ القُوَّةِ الفاعلة *Acteur* فِيمَنْ تَرْكِيبِة اجتماعية وسياسية مُحدَّدة (انظر نموذج القوى الفاعلة). وهذا يُفسِّرُ غياب الكثافة النفسية عن الشخصية المسرحية في مسرح بريشت وَمَنْ تَأَثَّرَ به.

هذا القُرْحُ يَدْفَعُ المُفْرَجُ\* أيضًا لأن يُفَكَّرَ بِنَفسِ الطريقة وأن يُطابِقَ الشخصية مع ذاته ومع وَضْعِهِ الاجتماعي، فيُنْظَرُ إليهما نظرة نقدية ويعتبرهما قابلين للتغيير.

## المسرح والتاريخ:

والتوضيح في التاريخ، أيَّ العلاقة التي

يُطرحها العمل المسرحي مع الواقع وِفِيمَنْ المسار التاريخي الحقيقي لا تُخَصَّصُ الدراماتورجية البريشية أو المُتأَثِّرَةُ بها فقط، وإِثْمًا هي موجودة في كُلِّ الأعمال المسرحية التي تُحاكي بشكل أو بآخر وإِثْمًا ما وتُرتبط به لُتْصُورُهُ أو لُتُعارضه. فالعمل المسرحي هو دائماً تصوير لأحداث تُعرَضُ في الحاضر، أو استعادة لحدث من الماضي. ورغم أَنَّ هذا الحدث هو دائماً ابتكار من الخيال، إلا أَنَّهُ يَرْتَبِطُ بالحياة أو بالواقع الإنساني بشكل أو بآخر (حتى في حالات الأعمال المُستَمَدَّة من الخيال العلمي Science fiction).

لكنه ليس من السهل دائماً تحديد العلاقة بين دراماتورجية ما والتاريخ، فهي تُخْتَلِفُ من شكل كتابة إلى آخر، ومن نوع مسرحي لآخر. كما أَنَّ هذه العلاقة لا تكون دائماً ظاهرة كما في المسرح التاريخي *Théâtre historique* والاجتماعي الذي يُلْتَصِقُ بواقعة ما تاريخية أو اجتماعية، وإِثْمًا يجب استنباطها أحياناً من بُنية المسرحية. وهذا ما يبدو ضرورياً في المسرح الذي يتجاهل أو يُغَيِّبُ التاريخ مِثْلُ المسرح الرمزي أو النفسي.

انظر: المُحاكاة وتُصوير الواقع، الزَّمن في المسرح.

## ■ التَّأْوِيلُ

### Hermeneutics

### Herménéutiques.

كلمة تأويل في اللغة العربية مُشتَقَّةٌ من فعل أوَّل الشيء تأويلاً بمعنى أَرَجَمَهُ، وأَوَّلُ الرُّؤْيَا، قَسَرَهَا وَغَبَرَهَا، وأَوَّلُ الكلام: كَبَّرَهُ وَقَدَّرَهُ وَقَسَرَهُ.

وعِلْمُ التَّأْوِيلِ - ويُسَمَّى أيضًا عِلْمُ التَّخْرِيجِ - هو عِلْمٌ يُعْنِي بدراسة المبادئ المَنهجية في

الخاص الذي يُقدّمه للنص الذي يريد عرّضه، أي أن التأويل هو مرحلة من المراحل التي تُحدد قراءة\* المُخرج للنص وأسلوب عرّضه.

كذلك فإنّ التأويل هو جزء من عمل المُمثل\* في إعداد الدّور وتفسير الشخصية\* من أجل تشخيصها.

لكنّ المجال الأهمّ لعملية التأويل يظلّ عملية تلقّي واستقبال\* المُتخرّج\* للعمل، خاصة وأنّ النصّ المسرحي، وبشكل أكبر نصّ العرّض المسرحي، هو نصّ مُكوّن من مجموعة من أنظمة العلامات، وهذه الأنظمة تكون مفتوحة دائماً على احتمالات مُتعدّدة تُربط المسرح بما هو أبعد منه، أي بالعالم الخارجي. لذلك يتطلّب العرّض عملية تفسير تتدخل فيها عوامل أساسية منها وُضع المُستقبل في العرّض وخبرته وخلفيته الثقافية والمعرفية إلخ، وهذه العملية هي جزء من البحث عن المعنى الشامل (انظر الاستقبال).

والتأويل كجزء من عملية الاستقبال هو عملية تتخطى مُجرّد تفكيك الرّموز للبحث عن المعنى، فقد دلّت التجربة أنّ التأويل والتفسير يُمكن أن يُصبح قراءة مُتكاملة تتمّ على مُستويات مُتعدّدة وتأخذ أبعاداً مُختلفة منها السياسي والنسبي والاجتماعي إلخ. وتاريخ المسرح يظهر كيف يُمكن أن يخضع النصّ الواحد لتفسيرات وتأويلات مُتعدّدة حسب منظور العصر وحسب مُستوى المعرفة، وهذا ما نجده على سبيل المثال في كتاب «قراءة راسين» حيث يستعرض الباحث الفرنسي جان جاك روبين J.J. Roubine القراءات المُختلفة التي خضعت لها مسرحيات الكاتب الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) عبر العصور.

انظر: القراءة، الاستقبال.

تأويل النصوص وخاصة الدينية منها، وحلّ رموزها وكشف مغزاها ومعناها الخفي غير الظاهر.

في اللغات الأجنبية، كلمة Hermeneutic مُشتقة من اسم الإله اليوناني «هيرمس» Hermes، ويقابله عند الفراعنة «تحتوت» وهو إله البلاغة والفصاحة. وتُعني الكلمة في اللاتينية القديمة العلوم السريّة وأسرار الكيمياء التي لا يعرفها سوى العارف هيرمس أو غيره من بعده. أمّا في اللغة اليونانية، فكلمة Hermeneus تُعني المُفسّر أو المؤوّل، وهي مأخوذة من الفعل اليوناني Hermeneuein الذي قسّر وأوّل.

في الفلسفة، التأويل هو استنباط المعنى الكامن من المعنى الظاهر. وأهمّ المجالات التي يُمارس فيها التأويل هي النصوص التي تكثر فيها الصّور والدلالات أو النصوص التي تُحتمل التفسير، ومنها النصوص الدينيّة والقانونيّة والأدبيّة والشعرية. كذلك يدخل التأويل في عملية التحليل النفسي لسبب المكبوت في اللاوعي.

في مجال النقد الأدبيّ وعلم اللّغويّات الحديث، اعتُبر التأويل عملية تفسيرية تُفكّك الرّموز والعلامات التي تُرجع إلى عناصر ثقافيّة مُعيّنة في لغة ما. ويمكن أن تُعتبر الرّواة Rhapsodes الذين قسّروا نصوص هوميروس Homère أوّل المُؤوّلين في مجال الأدب.

في المسرح، التأويل هو تفسير النصّ أو العرّض والبحث عن المعنى فيه. وعملية التفسير أو التأويل تلك تأخذ بعين الاعتبار وُضع الخطاب\* في النصّ أو العرّض، لكنها تبقى مُتعلّقة بذاتية المُفسّر ولو جزئياً.

والتأويل جزء هامّ من العملية الإخراجيّة التي تقوم على فهم المُخرج\* للعمل، وقرّض التفسير

انظر: البولفار (مسرح).

## ■ التجريب والمسرح Experimentation and theatre

### *Théâtre et expérimentation*

التجريب مفهوم تكوّن في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين وارتبط بمفهوم الحداثة *modernité*. ظهر التجريب في الفنون أولاً، وعلى الأخص الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تقوّر قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعاً من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف والسائد (انظر المستقبلية، النائية، التكيفية، التمييزية، الدادائية، السريالية، الرمزية).

وصفة التجريبية في المسرح كما في بقية الفنون لا ترتبط بنوع أو تيار فني محدّد أو بفترة زمنية معيّنة أو بحركة مسرحية ما. فقد كان التجريب ولا يزال الدافع الأول لتطوّر المسرح منذ ولادته، ولم يتوقّف إلا في المراحل التي عرفت فيها الكتابة قواعد صارمة حدّت من إمكانية التجريب والتجديد.

تطوّر التجريب في المسرح منذ البداية ضمن أطر متنوّعة أخذت تسميات عديدة وعطّلت النصّ والعرض. لكنّ القاسم المشترك لهذه الحركات التجريبية كان الرغبة في تطوير العملية المسرحية جذرياً، خاصة وأنّ التجريب تزامن مع ظهور الإخراج كوظيفة مستقلة، ومع رغبة المخرجين في تطوير البحث المسرحي بمنزلة عن التقاليد والأعراف الجامدة، وبعيداً عن البحث عن الربح المادي. وبهذا المنحى يُعتبر المسرح التجريبي *Théâtre Expérimental* عكس المسرح التقليدي، وعكس المسرح التجاري، وصيغة

## ■ التجاري (المسرح) Commercial theatre *Théâtre commercial*

تسمية تُطلق بشكل انتقاصي على المسرح المُحتَرَف الذي يَهْوِلُ إلى الربح التجاري قبل كُلِّ شيء من خلال جَلْبِ أكبر عدد من المُتَرَجِّجين، وإرضائهم بوسائل عديدة منها وجود التّجَمُّع والتحكّبة المُعقّدة والاستعراض المُبهر بما فيه من رقص وغناء.

لكنّ تسمية المسرح التجاري لا تُحدّد نمطاً واحداً من العروض وإنما تُشَمِّلُ أشكالاً مُختلفة ومتفاوتة المستوى.

في أوروبا ارتبطت هذه التسمية أحياناً بمسرح البولفار الذي يُقدِّم عروضاً تتوجّه لجمهور ميسور لأن أسعار البطاقات فيه مُرتفعة جداً، وفي أمريكا بعروض القودفيل التي تقوم على الاستعراض والرقص والغناء لتجذب جمهوراً واسعاً، ويُجمِّلُ عروض شارع برودواي Broadway المُبهر، ولذلك ظهرت تسمية خارج برودواي Off off Broadway لتمييز العروض المسرحية الفنية عن المسرح التجاري (انظر مسرح طليعي).

في البلاد العربية التي تُشْرِف فيها الدولة على المسرح، وتُعرف قُصْلاً بين قطاع عام وقطاع خاص، كما في سورية ومصر والعراق، تُطلق تسمية المسرح التجاري بشكل انتقاصي على أغلب مسرحيات القطاع الخاصّ لأنه يَهْوِلُ إلى الربح المادي قبل كُلِّ شيء. كما أنّ إشكالية المسرح التجاري تُظلّ مطروحة فيها بشكل دائم.

جدير بالذكر أنّه على الرغم من كون المسرح التجاري يَهْوِلُ إلى الوصول إلى أكبر عدد مُمكن من المُتَرَجِّجين إلا أنّه في بَنيته وهَدَفه يَخْتَلِفُ كُلّيّة عن التجارب المُختلفة التي هَدَفَتْ لخلق مسرح شعبيّ.

راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) في ألمانيا وغيرها.

- المُمختر\* المسرحي، وهي صيغة أطلقها الفرنسيان إدوار أوتان E. Autant (١٨٧١-١٩٦٤) وزوجته لويز لارا L. Lara (١٨٧٤-١٩٥٢) حين أسسا في فرنسا مُمختر «الفن والفعل»، ويُلَوِّرها فيما بعد البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٢-). في مُمختره في بولونيا.

- المُمخترَف\*، وهو نوع من التجمُّع في إطار مُغلَق وخاصٍّ يأخذ العمل فيه طابع التجريب دون أن يُؤدِّي بالضرورة إلى عرض مسرحي، ونَجِد مثالا عليه مُمخترَف أنطوان مُلتقى وريمون جبارة (١٩٣٥-). في لبنان.

- وَرَقَةُ العَمَل\*، وهو إطار تدريبي تجريبي يُنظَّم عادة بإشراف الأكاديميات أو المؤسسات المسرحية ذات الطابع العالمي، وفيه يقوم مسرحي معروف (ممثل أو مخرج) بنقل تجربته إلى مجموعة من المهتمين بالعمل المسرحي. وبشكل عام تأخذ الاستوديوهات والمُمخترفات وورشات العمل والمُمخترفات طابعا تعليميا يَهْدَف إلى إعداد\* الممثل.

كذلك يُمكن أن يُشمل التجريب في المسرح صيغ ومحاولات مُتفرقة مُتنوعة الطابع والهدف، منها مسرح العُشيرة\* ومسرح الجيب\* والمسرح الحميمي\*. والسمة المشتركة بينها هي الرغبة في تقديم العرض في مساح صغيرة لعدد قليل من المُتفرجين المهتمين. ومنها التجمُّعات المسرحية مثل التجمُّع الرباعي Cartel des Quatres الذي أسسه في فرنسا المخرجون غاستون باتي G. Baty (١٨٨٥-١٩٥٢) ولوي جوفيه L. Jouvet (١٨٨٧-١٩٥١) وجورج بيتوفيف G. Pitoëff (١٨٨٤-١٩٣٩) وشارل دولان

مُشابهة لصيغة المسرح الطليمي\* لدرجة أنَّ هاتين التسميتين تُستخدمان بنفس المعنى أحيانا. أما المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) فقد اعتُبر في مُحاضراته «في المسرح التجريبي» (١٩٣٩) أنَّ كُلَّ مسرح غير أرسطاطلي\* هو مسرح تجريبي.

وإن كان التجريب المسرحي في بدايته قد طال الشكل، فإنَّ سمته الأساسية في مرحلته الجديدة في السَّينات والسبعينات تَجَلَّت في محاولة الانفتاح بالمسرح على بقية الفنون وفي خَلْق علاقة مُختلفة مع الجمهور\* وتوسيع هائشه. وبذلك أخذ التجريب منحى جمالياً فنياً ومنحى إيديولوجياً. وقد ارتبطت حركة التجريب في المسرح بتطوُّر العلوم الإنسانية وتأثيرها على مناهج قراءة\* المسرح، ويظهر مجالات متخصصة ترصد هذه الحركات على الصعيد العالمي، ويتأسس المعاهد المسرحية\* الأكاديمية.

من الأطر التي تَبَلَّور المنحى التجريبي فيمنها منذ البداية:

- المسرح الحر\*، وهي تجربة بدأها المخرج الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) بهدف التحرُّر من التقاليد المسرحية الصارمة. وقد انتشرت هذه التجربة لاحقاً في بلدان عديدة منذ بدايات القرن العشرين في أوروبا وأمريكا واليابان.

- الاستوديو\* Studio، وهي صيغة للبحث المسرحي تتشكَّل ضمن الفرق المسرحية الرسمية أو ضمن معاهد التمثيل، وأشهرها «ستوديو الفن» الذي أسسه منذ ١٩٠٥ كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في روسيا يَهْدَف البحث والتجريب، وستوديو المخرج النمساوي ماكس

بوليري J. Polieri الذي أدخل تقنيات مُتطوّرة على المسرح وابتدع ما يُسمّى بالمسرح المتحرّكة *Théâtres mobiles* (انظر العمارة المسرحية).

- محاولة التوسّل إلى علاقة تلقّي جديدة ممّا أدّى إلى خلق تيّارات مسرحيّة مُجلّدة منها تجارب الهابتنغ\* وكُلّ ما ظهر خارج إطار المسرح التجاريّ في أمريكا Off off Broadway. ومنها تجربة الفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) مع فرقة مسرح الشمس، ومنها تجربة مسرح البيئة المُحيطة\* الذي أسّسه الأمريكي ريتشارد شيشنر Shechner (١٩٣٩-).

- الاستفادة من التقنيّات المُتطوّرة في مجال الصوت والإضاءة\* واستخدامهما بمنحى دراميّ. وقد ساهم ذلك في خلق عروض تُستعمل فيها تقنيّات السينما والشرائح الضوئية، كما هو الحال في عروض مسرح لايرنا ماجيكا Laterna Magica التي قدّمها السينوغراف التشيكي جوزيف سڤوبودا J. Svoboda (١٩٢٠-١٩٩٣)؛ أو عروض تُستخدّم فيها الموسيقى الإلكترونيّة كأساس للعرض المسرحيّ كما في عروض الفرنسيّ جورج أيرجيس G. Aperghis (انظر المسرح الموسيقيّ). نتيجة لذلك اتّحت الحدود بين المسرح وأشكال الفرّجة\*، وظهرت فنون العرض التي لا تنتمي إلى فنّ واحد، ومنها العروض الأدائيّة\* حيث يَتِمّ إنجاز لوحات ومنحوتات أمام أعين المُتفرّجين، وفق الجسد *Body Art* حيث تُخلَق اللوحات وتُشكّل بواسطة الجسد الإنسانيّ، وفق التشكيل المشهديّ *Installation* حيث يُشكّل العرض من خلال الإضاءة والألوان وتوزيع الأغراض.

Ch. Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩) للمُطالَبة باستقلاليّة الفنّ والإخراج عن المؤسّسة، والابتعاد بالمسرح عن الطابع التجاريّ ومنها أيضًا صيغة الإبداع الجماعيّ\* ضمن إطار فرقة\* مسرحيّة يُساهم أعضاؤها معًا بتحقيق العرض المسرحيّ إلخ.

سمات التجربة في المسرح:

طال التجريب في المسرح كُلّ العناصر التي تكوّن العملية المسرحيّة فأخذ السّمات التالية:

- إعادة النّظر بموقع المُمثّل\* في العملية المسرحيّة وبشكل أدائه، فقد ظهر توجّه نحو إلغاء المُثّل كإنسان واعتباره آلة (انظر البيوميكانيك)، أو دمية خارقة *Surmarionnette* يتحكّم بها المُفجّر كما يشاء، أو تنبيه وتقليص وجوده على الخشبة إلى صوت مُسجّل. وفي ردة فعل لاحقة على هذا التوجّه، عاد المُثّل ليُصبح الوسيط الأوّل في عملية التواصّل\* مع المُفجّر، والمُتفرّج الأساسيّ في تأليف العرض المسرحيّ. وقد استدعى ذلك تجديدًا في أسلوب إعداد المُثّل يركّز على الحركة\* والتعبير الجسديّ، ونتج عن ذلك تطوّر ملموس في شكل الأداء\*.

- إعادة النظر بشكل المكان\* المسرحيّ كبناء مُشيد، ومحاولة الخروج من العمارة المسرحيّة\* التقليديّة إلى أماكن جديدة تجذب نوعيّة مُختلفة من الجمهور، والاهتمام بموقع الجمهور من العرض، وباللاقة بين الخشبة\* والصالة\*. كان لهذا التّغيير دوره في ظهور مفهوم جديد للسينوغرافيا\* كترسه ويماريون ومثل المهندس الألمانيّ والتر غروبيوس W. Gropius الذي عمّل ضمن توجّه حركة الباوهاوس Bauhaus، والفرنسيّ جاك



أروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) وبرتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)، والروسيان فيسغولود ميرغولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) وفلاديمير ماياكوفسكي V. Maiakowski (١٨٩٣-١٩٣٠).

يقوم المسرح التحريضي على رفض الإيهام\* والأعراف\* المسرحية التقليدية، لذلك فهو يُقدّم عروضه في الأماكن العامة وبثُل الشارع والمترو والمعامل، ويعتمد على التفاعل المُباشَر بين المُتفرِّج\* والعرض.

تعود الأصول البعيدة لهذا المسرح إلى عروض مسرح الخريدة الحيّة\* التي كانت تُقدّم إبّان الثورة الفرنسية (١٧٨٩) وكومونة باريس (١٨٧١) للإعلام والتحريض.

ظهر المسرح التحريضي بداية في روسيا في فترة الحرب الأهلية وكان أحد توجّهات مسرح الهُوّة\* الذي وُلد بِبُادرة من المُتطلّعات السياسية والعسكرية والثقافية داخل الجيش الأحمر وضمن المُعامل والأحياء السكنية وأُطلق عليه اسم «مسرح الإنتاج الذاتي». وقد أخذ المسرح التحريضي ضمن هذا الإطار شكلاً خاصاً به يَستثمرُ كُلّ وسائل التعبير الشعبية وأشكال الفُرجة\* ويعتمد الإضحاك بكُلّ وسائله للنقد والتعزية. بعد ذلك تَبَلَّوَر المسرح التحريضي كَمفهوم مع المسرحيين المختصين، وعلى الأخص بيسكاتور الذي يُعتبَر أوّل من طرَح بشكل نظري مبدأ التحريض السياسي في المسرح في كتابه «المسرح السياسي». وقد طبق بيسكاتور هذا المبدأ عملياً في عروضه الجماهيرية ضمن المسرح البروليتاري الذي أسّسه، وأهم أعماله التحريضية مسرحية «الرايات» ومسرحية «رغم كُل شيء».

من جانب آخر، يُمكن اعتبار المسرحيات

- إعادة النظر في دور النصّ الذي اعتُبر مُجرّد عنصر من العناصر، وفي الكتابة المسرحية ومكوّنات النصّ ولا سيما اللغة في المسرح. وأهم الأمثلة على ذلك مسرح العبث\* الذي تَطَوَّر ضمن تيار المسرح الطليعي الذي ساد في أوروبا في الخمسينات من هذا القرن.

في العالم العربي، دخل التجريب كمفهوم في السنوات الأخيرة وصار سمةً لعروض المُخرِجين الشباب الذين يُحاولون التأمّل مع المسرح بشكل يَختلف عن السائد. وقد طرَح المسرح التجريبيّ كنفيز للمسرح التجاريّ وللمسرح بشكله التقليديّ، دون أن يَطلق هذا الطرح من فهم حقيقيّ لمفهوم التجريب. جدير بالذكر أنّ الاهتمام بالتجريب في المسرح وَصَلَ لحدّ تأسيس مهرجان\* مُخصّص له هو مهرجان القاهرة الدوليّ للمسرح التجريبيّ الذي تُقدّم فيه منذ ١٩٨٨ عروض تجريبية عربية وعالمية. انظر: طليعي (مُتحرّج-).

### ■ التَّحْرِيفِيّ (المُتحرّج-) Agit-Prop

#### Agit-Prop

مُصطلح مأخوذ من التسمية الروسية Agitatsiya-Propaganda وتعني التحريض والدعاية، ومنها اشتقّ المُصطلح الاختصاريّ Agit-Prop.

والمسرح التحريضي هو مسرح سياسيّ الطابع يَهدف العَرَض فيه إلى الدعاية لفكرة ما وإلى إثارة تساؤلات حول الواقع وتغييره انطلاقاً من الأحداث المُباشرة والساخنة.

ظهر هذا النوع من العروض في العشرينات من هذا القرن في الاتّحاد السوفيتي وألمانيا ثُمَّ في تشيكوسلوفاكيا والصين الشعبية وغيرها، واهتمّ به رجال مسرح معروّفون مثل الألمانيتان

«فييتنام» للفرنسي آرمان غاتي A. Gatti (١٩٢٤-)، ومشرحة «حفلة سمر من أجل خمسة حزيران» للسوري سعد الله ونوس (١٩٤١-)، ومشرحة «حرب بين مُعترضين» للبناني غي خياط.

### مَسْرَحُ المُدَاخَلَةِ : Théâtre d'intervention

إنحصر المسرح التّحريضيّ في صيغته الأولى في الخمسينات من هذا القرن وكانت آخر تجلّياته في الصين الشعبيّة إبّان الثورة الثقافيّة، لكنّه أفرز لاحقًا صيغة أكثر شموليّة سادت في أمريكا وأوروبا واليابان في الستينات من هذا القرن هي مَسْرَحُ المُدَاخَلَةِ *Théâtre d'Intervention*. من أشكال مَسْرَحِ المُدَاخَلَةِ الهابتنغ\* ومَسْرَحِ المصابات\* وكلّ ما يقوم على عرض الحَدَث الساخن.

وإذا كان المسرح التّحريضيّ يحمل طابعًا سياسيًا إيديولوجيًا مُباشرًا، فإنّ مسرح المداخلة أقلّ مباشرة ويزكر بالدرجة الأولى على علاقة التبادل بين المجموعة والوسط الذي تعيش فيه، كما أنّ التوجيه السياسيّ فيه يأتي عبر معالجة تفاصيل الحياة اليوميّة.

في تطوّر لاحق بدأ مَسْرَحُ المُدَاخَلَةِ يتخلّى عن طابعه السياسيّ ليتحوّل إلى نوع من التنشيط المسرحيّ\* داخِل المدينة.

انظر: مَسْرَحُ المُضْطَهْد، المسرح السياسيّ.

### Tragedy

### ■ التراجيديا

### Tragédie

التراجيديا كلمة يونانيّة منحوته من كلمتي Tragos = الكبش و òde = غناء، وكانت تُستعمل للدلالة على النشيد الذي كانت تُغنيّه جوقة مُتَنَكِّرة يزيّ الكبش مُثْمَل رفاق الإله

التعليميّة *Lehrstück* التي كتّبتها بريشت نوعًا من المسرح التّحريضيّ الذي يُقدّم في أماكن تجمّعات الناس ويُطرح هدفًا جديدًا للمسرح هو حتّ الحاضرين على اتّخاذ مواقف. هذا الدور الجديد للمُتَنَكِّر يظهر في النصّ المسرحيّ نفسه حيث تكون النّهاية مَفْتُوحَة وقابلة لكلّ الاحتمالات التي يُطلّب من الجمهور\* طرّحها كما في مسرحيّة «الذي يقول نعم، الذي يقول لا» (انظر تعليميّ-مَسْرَح).

كان لهذا التوجّه المسرحيّ أثره المُباشر في دُول العالم الثالث، وعلى الأخصّ دُول أمريكا اللاتينيّة في فترة المدّ الثوريّ. وقد ترافق انتشار هذه الصيغة مع تزايد القناعة بدور المسرح في التأثير على الجمهور. أخذ المسرح التّحريضيّ في أمريكا أشكالًا متنوّعة أهمّها مَسْرَحُ المُضْطَهْد\* الذي أسسه البرازيلي أوغستو بوال A.Boal (١٩٣١-) في البيرو، وعروض فرق التجمّعات الفلاحيّة والعماليّة في دُول أمريكا اللاتينيّة، ومسارح المجموعات العرقية المهاجرة في الولايات المتّحدة، ومنها فرقة El Teatro Campesino المكسيكيّة التي قدّمت عروضًا كثيرة تقوم على استكشافات تدلّج تقاليد المسرح الشعبيّ\* مع تقاليد المسرح الملحميّ\*.

في تركيا تُعتبَر عروض المُخْرَج ميمت أولوسوي Memet Ulusoy (١٩٤٢-) من عروض التّحريض والدّعاية لأنّها كانت تحتّ العمل على الإضراب، وفي لبنان يُمكن أن يتّدرّج ضمنّ المسرح التّحريضيّ التّرض الذي قدّمه روجيه عساف (١٩٤١-) في قرية عيناتا في جنوب لبنان.

أثر هذا التوجّه على الكتابة المسرحيّة أيضًا، وعلى الأخصّ النصوص التي حلّقت إلى إثارة النقاش حول الحَدَث الساخن مثل مَسْرُجِيّة

النهرين حيث كانت الدراما الإثنية *Ethnodrame* عُروضاً لها طابع ديني تروي موت أحد الآلهة وبُعْثه.

كانت الاحتفالات التي أفرزت التراجيديات في بلاد اليونان مُرتبطة بالدين. لكنّ التغيّرات التي طرأت على المجتمع اليوناني منذ القرن الثامن وحتى الخامس قبل الميلاد جعلتها تتحوّل من تعبير ديني إلى تعبير جمالي، ومن تصوير وتفسير للعالم إلى طُرُوح اجتماعية وسياسية.

ظهرت دراسات هامة في القرن العشرين فسّرت ظهور التراجيديات اليونانية على ضوء تطوّر المجتمع اليوناني من مجتمع قبليّ إلى مُجتمع مدنيّ، والانتقال من حُكم ملكيّ إلى حُكم المدينة الديمقراطية. اعتبرت هذه الدراسات أنّ الظرف التاريخي الذي أفرز التراجيديات هو اللقاء بين الفكر الحُفويّ الحديث آنذاك، وبين التقاليد الدنيّة القديمة؛ وأنّ التراجيديات كمرحلة فكرية هي التعبير الواضح عن تشكّل الإنسان اليوناني من الداخل كفاعل، أي كفرد مسؤول عن فعله، خاصّة وأن موضوع التراجيديات هو الإنسان المُجبر على اتّخاذ قرار مصيريّ في عالم لم تكن القيم قد أخذت فيه شكلها الخالص والمُستقرّ بعد. من هذا المنطلق كانت التراجيديات هي الحيز الذي تتلاقى فيه الأفعال الإنسانية مع القُدّرات الإلهية.

#### نشأة وتطوّر التراجيديات:

ليست هناك معلّومات أكيدة حول نشأة التراجيديات كنوع في بلاد اليونان، ويُقال إنّها كانت في البداية نشيداً شيعياً يُسمّى الديثيرامب *Dithyrambe* تُنشده جوقة من الكهنة في احتفالات ديونيزوس. ويُقال أيضاً إنّ هذا النشيد تطوّر على يد المُمثّل ثيسبس *Thespis* الذي

ديونيزوس في الطقوس المُكرّسة له. ويُمكن أن تكون كلمة *Tragodia* قد استُعملت فيما بعد للدلالة على الشاعر المُسبق للمُحصول على جائزة أفضل عملٍ مسرحيّ، ممّا يدلّ على أنّ هذه التسمية تعود للفترة التي خضعت فيها الطقوس الدينية للتنظيم السياسي للمدينة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد.

عندما تُرجم كتاب «فنّ الشعر» (٣٣٠ ق.م) لأرسطو *Aristote* (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) إلى السريانية ثُمَّ إلى العربية وخُصّص للشروح والتعليقات، فسّرت التراجيديات على أنّها صُف من أصناف الشعر هو المديح. وقد استعمل ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) نفس اللفظ اليونانيّ «طراغوديا» دون أن يهتم بدلالته المسرحية. ولم يُستعمل تعبير «مساة» للدلالة على التراجيديات إلّا في نهاية القرن التاسع عشر مع دُخول المسرح إلى العالم العربيّ، ومع محاولة تصنيف المسرح إلى أنواع\*.

#### أصول التراجيديات:

التراجيديات اليونانية هي نوع مسرحيّ تطوّر من طقوس زراعية هي عبادة ديونيزوس التي كانت تتمّ في شهر آذار وبداية نيسان، ويُدور الموضوع فيها حول الموت والبُعْث. وقد بات من المعروف اليوم أنّ طقوس ديونيزوس هي استمرار لطقوس أقدم كانت معروفة قبل الحضارة اليونانية ومثل عبادة أدونيس والاحتفالات بموته وبُعْثه في ٢١ آذار وبداية نيسان، والاحتفالات بقيامة الإله تَموز، واحتفالات الربيع وعبادة الإله بعل (انظر المُلْكس).

والتطوّر والانتقال من الطقّس\* إلى المسرح ليس ظاهرة يونانية فقط فقد عُرِفَت من قِبَل في بلاد الهند وفي مصر الفِرْعونية وحضارة ما بين

الذي يَسْبِقُ دُخُولَ الجوقة يُسَمَّى الاستهلال\* Prologos، ودخول الجوقة الذي يليه يُسَمَّى الدُخُول Parodos، بعد ذلك يَتَطَوَّرُ الحدث في مقاطع تتناوب مع أغاني الجوقة والزقزقات Stasima. بعد آخِر رَقْصَةٍ تَخْرُجُ الجوقة في المقطع المُسمَّى الخُروج Exodos، وهو نشيد يُعلن خاتمة التراجيديا.

تقوم التراجيديا كُتَيْبَةً على التناوب بين الغناء والإلقاء\*، وبين الفعل والسُرْد\*، وهذا التناوب هو الذي يُعطِي للتراجيديا بُنيَتها كشكل مُفتوح حَسَبَ رأي الناقد الفرنسي رولان بارت R. Barthes. (انظر شكل مُفتوح/شكل مُغلق).

أما العناصر المُحيِزة للتراجيديا حَسَبَ أرسطو فهي «القِصَّة والأخلاق والليّارة والفكر والمَنَظَر والغناء أو النشيد».

تقوم التراجيديا على المُحاكاة\* Mimesis. وقد حدّد أرسطو أنها يُمكن أن تكون مُحاكاة الفعل بالفعل، أو مُحاكاة الفعل بالرواية عنه. واعتبر أنّ الأحداث والأفعال تتنظّم فيما أسماه Mythos، وهو تعبير يترجم عادة إلى القِصّة أو الخُرافة أو الحكاية\*، ويعني به أرسطو القالب الذي تترتّب فيه أجزاء الحكاية، أي ما يُعرف اليوم باسم الحَبْكَة\* (انظر الفعل الدراي، الحكاية، الحَبْكَة).

حدّد أرسطو في الفصل الثالث عشر غاية التراجيديا بإثارة الخوف والشّقة\* من أجل التوجّه إلى التطهير\* لدى المُتفرّج\*، وذلك من خلال مَسار مُعيّن يُشكّل أساس النّظام المأساوي\*، ويقوم على مُتابعة أفعال الشخصية\* وعلى الأخَصَص البَكل\*، وعلى التعاطف مع ما يفعله أو ما يفكر به. تتحدّد طبيعة هذا التعاطف Empathia بطبيعة مُنصّر أساسي في النّظام المأساوي\* هو الرُّكْلة أو الحَكْل Harmatia، وهي

أدخل مُمكّلاً واجدًا مُقابل الجوقة\* في القرن السادس قبل الميلاد. لكنّ الأمر المُؤكّد هو أنّ التراجيديا تبلورت كنوع مسرحي مع ظهور المُسابقات التراجيديّة في نهاية القرن السادس قبل الميلاد ضمن احتفالات المدينة اليونانيّة الوليدة حيث كانت تُقدّم ثلاث تراجيديّات تليها الدراما الساتيريّة Drame satyrique (انظر رباعية). وقد كتب اليوناني أسخيلوس Eschyle (٥٥٢-٤٨٤ ق.م) تراجيديّات قدّما في هله المُسابقات ورفّع فيها عدد المُمثّلين إلى اثنين، ثمّ قام من بعده سوفوكليس Sophocle (٤٩٦-٤٠٦ ق.م) بإدخال دور ثالث. وتُعتبر أعمال هذا الأخير الجِثال الأفضل على التراجيديا المُكتبلة كنوع مسرحي. وقد استقى أرسطو من أعمال سوفوكليس ثمّ يوريبيدس Euripide (٤٨٤-٤٠٦ ق.م) الأمثلة التي بنى عليها كتابه «فنّ الشعر».

والتراجيديا في شكلها الذي تبيّت في القرن الخامس قبل الميلاد هي مسرحيّة تُصوّر واقعًا إنسانيًا مُحاطًا بالشّوم ينتهي غالبًا بخاتمة\* مأساويّة. وقد أعطى أرسطو تعريفًا للتراجيديا ما زال يُعتمد كأساس حتّى يومنا هذا فهو يقول: «التراجيديا هي مُحاكاة فعل جليل كامل له عَظَم ما في كلام مُتّبع تتروّع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، مُحاكاة تُمثّل الفاعلين ولا تُعتمد على القِصص وتضمّن الرحمة والخوف لتحديث تطهير! لمثل هذه الانفعالات». ويُضيف أرسطو «التراجيديا هي مُحاكاة الاختيار في كلام موزون وتُحاول جاهدة أن تقع في دورة شمسيّة واحدة، أو لا تتجاوز ذلك إلّا قليلًا». (فنّ الشعر، الفصل السادس).

وصّف أرسطو وسَمّى المقاطع التي تتألّف منها التراجيديا في كتابه «فنّ الشعر»، فالتقطع

وبالتالي فإن التراجيديا الرومانية حَوَّرت المسار المأساوي الذي لم يُعد مَبْنِيًّا على التعاطف والخوف والشفقة وإنما على تحقيق التطهير والتنقيس من خلال العُنف الذي يُشكِّل السَّمة الأساسية لها. في تطوُّر لاحق، صار الغرض في التراجيديا الرومانية هو الأساس، وذلك لدخول الرقص والغناء بشكل كبير، ولغلبة الجانب المشهدي من خلال مشاهد العُنف.

يُعتبر هوراس Horace (٦٣-١٣ ق.م) مُنظر التراجيديا الرومانية، كما يُعتبر الكاتب سينكا Sénèque (٤-٦٥ م) من أفضل كتابها لأنه أدخل البعد النفسي في معالجة الشخصيات وجعل القدر أساس الخطيئة، وطرح في أعماله تساؤلات فلسفية حول العالَم. لذلك كان أثره كبيراً على كُتَّاب التراجيديا الإنسانية *Tragédie humaniste* في عصر النهضة، وعلى الدراما الإليزابيثية *Drame elizéthain*، وعلى الأخص أعمال الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، وعلى التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر.

#### التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية:

عرَف المُنظِّرون الفرنسيون في القرن السابع عشر الأُسس التي وضعها أرسطو وهوراس حول التراجيديا من خلال المفسرين الإيطاليين، وقد أتى ذلك إلى إطلاق أحكام نابغة من فهمهم الخاص لهذه الأُسس ومن خصوصية العصر. من هؤلاء المُنظِّرين شابلان Chapelin ودوبنيك Daubignac وروالو Boileau (انظر فَنَّ الشُّعر). تُشكِّل مسرحيات الفرنسي بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) مرحلة انتقالية بين التراجيديا الإنسانية والتراجيديا الكلاسيكية

الخطيئة المأساوية التي يَرْتَكِبها البطل وتُوصِله للتعاسة. وقد ميَّز اليونانيون في مفهوم الخطيئة بين بُعدين: *Dianoia* وهي التفكير أو النية، و *Ethos* وهي إقرار الفعل في حد ذاته. وذلك لتحديد إن كانت الخطيئة تَتَمَّ عَمْدًا ويقصد، أو تَنَزَّل على البطل بنوع من الحُثْمَةِ. تتوقَّف نوعية الخطيئة أيضًا على تَعَتُّ البطل ورَفْضه أن يتراجع زَعَم التحذيرات، وهذا هو الصُّلف *Hybris*. والمَرَحلة الثانية في المسار المأساوي هي الألم *Pathos*، وهو العذاب الذي يُعاني منه البطل وَيَقْلَهُ إلى المُضْجِر، ويتوضَّع في نهاية التراجيديا عندما يَتِمَّ الانقلاب *Peripéita*، والتعرُّف *Anagnorisis*، أي انتقال الشخصية من الجهل إلى المعرفة وإلى الوعي بأساس الشرِّ، وهذا ما يُؤدِّي عند المُضْجِر إلى التطهير *Katharsis*.

تُسمَّى التراجيديا التي تَعتمد هذه البُنية وتحتوي على مثل هذه العناصر التراجيديا الكلاسيكية القديمة، وأهم ما يُميِّزها هو اللغة الرفيعة وعدم الخلط بين الأنواع والخاتمة المأساوية الخالصة. ومن أفضل الأمثلة على التراجيديا الكلاسيكية الخالصة مسرحيتنا سوفوكليس «أوديب ملكا» التي تُبرز مفهوم الخطيئة المأساوية كَقَدَر، و«أنتيغونا» التي يظهر فيها الجِبار الإنساني.

#### التراجيديا الرومانية:

هي تقليد واستمرار وترجمة للبروتوار اليوناني ولُبِّيَّة وموضوعات التراجيديا المُستقاة من الأساطير. لكن هذه الأساطير لم تَتَدَّ جُزْءًا من المعتقدات الدينية لدى الرومان، ولذلك صار الأساس فيها وَضْع البطل الذي تَتَنَفَّى المَسْؤولِيَّةُ لديه ولا يستطيع السيطرة على رَغباته.

### التراجيديات في إنجلترا:

يُطلق على التراجيديات التي كُتبت في العصر الإليزابيثي (١٥٥٨-١٦٤٢) اسم الدراما الإليزابيثية، خاصة وأن كلمة دراما بالمعنى الإنجليزي تعني المسرحية بشكل عام. وفي الواقع يصعب الحديث عن التراجيديات الإليزابيثية كنوع له خصوصية محددة لأن فصل الأنواع لم يكن مُعتمدًا في إنجلترا، ولأن المسرحيين في تلك المرحلة لم يحاولوا ترسيخ أسس محددة للتراجيديات، ولأن المسرح الإليزابيثي عامة والشكسبير بشكل خاص كان متنوعًا تسود فيه جمالية الباروك، وتحول المسرحيات فيه طابعًا يجمع بين المضحك\* والمأساوي\*، وبين الرفيع\* والغروتسك\* لدرجة يصعب معها إدراج أعمال هذه الفترة في تصنيف الأنواع المسرحية. ولذلك نجد في هذا المسرح البعد المأساوي دون أن تنطبق عليه معايير التراجيديات الخالصة.

تعتبر التراجيديات الرومانية، وعلى الأخص مسرحيات سينيكا النموذج الأساسي الذي استقى منه كُتّاب العصر الإليزابيثي مسرحياتهم في البداية، ويظهر ذلك من طابع العنف الذي يُسيطر عليها. وقد تلازم ذلك مع ذوق الجمهور الصاحب، خاصة وأن الدراما الإليزابيثية لم تكن مسرح نخبة وإنما حافظت على طابعها الشعبي.

من جانب آخر فإن التراجيديات المكتوبة في هذه الفترة تحول طابع المأساوية ضمن منظور ذلك العصر. إذ تفتّب فيها الآلهة، ولا يُواجه البطل فيها قوى غيبية وإنما يصطدم بتأنيج فعله وبالعالم الخارجي من حوله. والدراما الإليزابيثية تفتّح دائمًا على أفق تاريخي نتيجة لعدم ارتباطها بقواعد محددة (الزمان والمكان)، ولغلبة البنية السردية عليها، وهذا ما نلاحظه في مسرحيات شكسبير التي يغلب عليها الطابع المأساوي سواء

الفرنسية لأن الأكاديميات كرّست هذه الأحكام في تطور لاحق وحولتها إلى قواعد\* جمالية صارمة صارت أساس الكلاسيكية\* الفرنسية، وظلت سائدة حتى زوال الحكم الملكي المطلق في بداية القرن الثامن عشر.

جدير بالذكر أن عروض التراجيديات التي كانت عند اليونان والرومان ذات طابع جماهيري تحولت في القرن السابع عشر إلى عروض تُقدّم للنخبة في بلاط الملك لويس الرابع عشر وتميّس فوق هذه النخبة ومفاهيمها (انظر قاعدة حسن اللياقة).

لم تكن التراجيديات الكلاسيكية الفرنسية تعبيرًا عن المأساوية بمعناها الفلسفي، وإنما نوعًا أدبيًا يقوم على المعايير التي طرحها أرسطو، وشكّلت قواعد للكتابة المسرحية تفرض التقيد بقاعدة الوحدات الثلاث\* وبقاعدة حسن اللياقة\* ومُثابرة الحقيقة\*. وتعتبر مسرحيات الفرنسي جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩) الذي التزم بهذه القواعد النموذج الحيثاني لهذا النوع رغم أنه نقل الصراع\* من صراع خارجي تُشكّل الجوقة (المدينة) مع البطل أقطابه الأساسية، إلى صراع داخلي يتمّ على مُستوى المواقف والرغبات وله بُعد أخلاقي يُستمدّ من منطق العصر.

أظهر الباحث الفرنسي جاك شيرير J. Scherer في كتابه «الدراماتورجية الكلاسيكية في فرنسا» (١٩٧٣) بُنية المسرحية الكلاسيكية (كوميديا أو تراجيديا) في ذلك العصر، وبين كيف كانت الكتابة الكلاسيكية الفرنسية في بُنياتها الداخلية والخارجية محكومة بقواعد تُطال كلّ المكونات المسرحية (انظر البُنية والمعرض).

### التراجيديات اليوم:

في القرن العشرين، ومع غياب الظرف التاريخي الذي يبرز وجود التراجيديات كنوع، صارت هناك رغبة في تقديم واستعادة البعد المأساوي من خلال إعادة كتابة التراجيديات اليونانية بروية معاصرة. يتجلى ذلك بوضوح في مسرحيات فترة ما بين الحربين، وعلى الأخص أعمال الفرنسيين جان جيرودو J. Giraudoux (١٨٨٢-١٩٤٤) وجان أنوي J. Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧) وجان بول سارتر J.P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠)، والكاتب الأمريكي أوجين أونيل E. O'Neill (١٨٨٨-١٩٥٣). كذلك تُعتبر مسرحية «التراجيديات المُضاللة» (١٩٣٢) التي كتبها الكاتب الروسي فسيفولود فيشنيفسكي V. Vischniewski (١٩٠٠-١٩٥١) وأخرجها في عام ١٩٣٣ ألكسندر تايفروف A. Taïrov (١٨٨٥-١٩٥٠) من أهم الأمثلة على معالجة التراجيديات بمنظور معاصر.

في يومنا هذا نلاحظ العودة إلى التراجيديات اليونانية على صعيد الإخراج\* وليس على صعيد الكتابة. فقد اهتم كبار المخرجين بتقديم النصوص الكلاسيكية برويا معاصرة وأهمهم الألماني بيتر شتاين P. Stein (١٩٣٧-) الذي قدّم «الأورستية»، والفرنسي ميشيل هرمون M. Hermon (١٩٤٨-) الذي قدّم مسرحية «فيلرا» لراسين بلياس الجيز، والمخرج الفرنسي أنطوان فيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠) الذي قدّم مسرحية «إلكترا» لسوفوكليس في ثلاث قراءات مختلفة، والمخرجة الفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) التي جمّعت ثلاث تراجيديات يونانية وقدمتها في «ثلاثية الأتيليين»، والمخرج الأمريكي بيتر سيلارز P. Sellers (١٩٥٨-) الذي قدّم من

كانت مسرحيات تاريخية (سلسلة المسرحيات عن ملوك إنجلترا وريتشارد وهنري إلخ)، أو تراجيديات (روميو وجوليت والملك لير وماكبث وكوريولانوس).

### التراجيديات في ألمانيا وفي روسيا:

رُفِضَ الكتاب الألمان في القرن الثامن عشر المنظور الفرنسي للتراجيديات واعتُمدوا النموذج الشكسبييري الذي لا يلتزم بالقواعد. وقد عكست الكتابات النظرية في ذلك الوقت هذا الموقف الرفض (انظر الكلاسيكية).

في روسيا دخلت التراجيديات على المسرح منذ القرن الثامن عشر بتأثير من دراما التنوير الألمانية، وقد عكست إيديولوجية الحكم المُطلق. ويُعتبر سوماركوف Somarkov (١٧١٧-١٧٧٧) مؤسس التراجيديات الروسية.

### التراجيديات في المسرح العربي:

مع محاولة كتاب المسرح في العالم العربي نقل بنية وأنواع وأشكال المسرح الغربي، جرت محاولات مُتفرقة لكتابة التراجيديات دون الانطلاق من نموذج مُحدّد ومن قواعد مُثبّنة، نذكر منها مسرحيتي «جاده» (١٩٦٨) و«قُدوس» (١٩٤٤) للكاتب اللبناني سعيد عقل (١٩١٢-). وقد صنف بعض الكتاب أعمالهم على أنها مأساة كما فعل المصري أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) في مسرحيتي «أنطوني وكليوباترة» و«عتره»، في حين حاول البعض كتابة مسرحيات ذات طابع مأساوي مُستفاد من الأساطير المحلية أو من التراث كما هو الحال في مسرحية «شهرزاد» للكاتب المصري توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٧٠) ومسرحية «الزير سالم» للكاتب المصري ألفرد فرج (١٩٢٩-).

خلال مسرحية «الفرس» لأسخيلوس رؤيته عن حرب الخليج.

كذلك اهتمت السينما بالتراجيديات الإغريقية وأشهر الأمثلة هي الأفلام التي قلّمتها الإيطالي بيير باولو بازوليني P.P. Pasolini لمسرحيتين «ميديا» و«أوديب» وغير ذلك.

### الأنواع التراجيدية:

أفرزت التراجيديات أنواعاً ثانوية نذكر منها:

تراجيديات الأنثقام *Tragédie de la vengeance*، وهي تسمية تُطلق على الأعمال المستوحاة من مسرحيات سينما وتحتوي على فكرة انتقام البطل كمشهور أساسي، وهذا ما نجده في مسرحية «هاملت» لشكسبير ومسرحية «السيد لكورني»، وفي كثير من مسرحيات العصر الذهبي الإسباني.

التراجيديات البطولية *Tragédie héroïque*، وهي تسمية لنوع يستقي مواضيعه من الملاحم ويبرز المثل التي كرستها القروسية. ظهر هذا النوع في إنجلترا مع الكاتب جون درايدن J. Dryden (١٦٣١-١٧٠٠) وتطوّر مع وليم كونغريف W. Congreve (١٦٧٠-١٧٢٩).

التراجيديات الخليط *Tragédie mixte*، وهي تسمية حديثة استُخدمت لوصف التراجيديات التي تحتوي على جزأ وأسلوب مأساوي لكن تدخل عليها العناصر الكوميديّة أو الفرونتيّة. تتنوّع اللغة في التراجيديات الخليط ويتنوّع الوسط الاجتماعي للشخصيات ولا نجد فيها منحنى التصاعد الدرامي الذي يميّز التراجيديات الكلاسيكية، لذلك فهي أقرب إلى الدراما. من هذا المنطلق يُمكن أن نعتبر ضمن التراجيديات الخليط مسرحيات تنتمي إلى فترات تاريخية متباعدة زمانياً ومكانياً مثل بعض أعمال وليم

شكسبير وكُلّ المسرحيات التي تنتمي إلى نوع التراجيكميديا، وأعمال كُتّاب تيار العاصفة والانفلاق *Sturm und Drang* في ألمانيا مثل يوهان وفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وفردريش شيلر F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥)، وفي أعمال الفرنسيين فيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) وألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧) وجان جيرودو J. Giraudoux (١٨٨٢-١٩٤٤).

انظر: المأساوي، الأنواع المسرحية.

### ■ التراجيكميديا

#### Tragi-comédie

وتُسمى أيضاً في اللغة العربية الملهة المُفجعة أو الملهة المأساوية.

أطلقت تسمية تراجيكميديا على نوع مسرحي يجمع بين التراجيديات والكوميديا وله طابع جماليّ يخلط فيه المأساويّ بالمُضحك. بناءً على ذلك تحدّدت ملاصق التراجيكميديا على ضوء النوعين اللذين تنحدر منهما، فالشخصيات فيها تنتمي إلى طبقات اجتماعية مُتنوّعة شعبية وأرستقراطية، والحدث جدي ولا ينتهي بالضرورة بكارثة أو مأساة أو بموت البطل، كما أنّ اللحظات المُضحكة فيها نادرة، ويبرز فيها الميل إلى الشف والمواطف القويّة. على صعيد الأسلوب يكون أسلوب كتابة التراجيكميديا ذا صبغة مُتنوّعة تجمع بين لغة رفيعة ولغة أقرب إلى الجوار اليوميّ.

لم يعرف اليونان التراجيكميديا لأنه لم يرد ذكرها في كتاب فنّ الشعر لأرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) وأوّل من استخدم تعبير تراجيكميديا هو الكاتب الرومانيّ بلاتوس Plaute (٢٥٤-١٨٤ ق.م) الذي اعتبر مسرحيته



يُعرف الفصل بين الأنواع، لم تكن هناك تسمية خاصة لكلّ منها. وقد تكيّفت التراجيكميديا مع أنواع مسرحية أخرى، فظهر ما يُسمى التراجيكميديا الرّعويّة *Tragicomédie pastorale* التي تقترب في طابعها من الرّعويّات\*.

في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فيما بعد، ومع رفض الكُتّاب المسرحيّين للفصل بين الأنواع ولسيطرة الطابع الواحد، ومع الدعوة إلى كتابة مسرحيات أكثر التصاقاً بالواقع تجمع بين الرفيع\* والغروتسك\*، كانت الدراما\* بكلّ أنواعها البديل النوعي للتراجيكميديا.

تطوّق الفيلسوف الألمانيّ فردريك هيجل F. Hegel (١٧٧٠-١٨٣١) إلى هذا النوع الخليط، ورأى أنّ التراجيديا والكوميديا تلتقيان فيه وتُعيد الواحدة الأخرى. فالذاتية المُضجكة تُعالج في التراجيكميديا بشكل جذّي، والمأساويّ يُخفّف من خلال المُصالحة التي تتحقّق في النهاية.

في العصر الحديث يرى بعض كُتّاب المسرح أمثال الرومانيّ أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤) والسويسريّ فريدريش دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٠) والإيرلنديّ صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) أنّ الزمن الذي نعيش فيه يحول كلّ عناصر المأساة، لكّنه لا يُمكن أن يقرّز المأساة أو التراجيديا بمعناها التقليدية. لذا فإنّ مُصطلح تراجيكميديا اليوم يرتبط بفلسفة المأساويّ والمُضجك أكثر من ارتباطه بنوع مسرحي. وبعض المسرحيات التي يُطلق عليها اليوم تسمية تراجيكميديا لا تقتضى بالضرورة وجود عناصر إضحاك أو فاجعة. بالمُقابل فإنّ بعض المسرحيات التي يُطلق عليها تسمية كوميديا ليست بالضرورة مُضجكة، كما هو الحال في

«امفيتريون» تراجيكميديا لأنّها تجمع بين شخصيات إنسانية وإلهية.

في القرن السادس عشر في إيطاليا، اُعتبر التراجيكميديا نوعاً جديداً يسمح بالتوجّه إلى الجمهور\* المعاصر. وقد حَمَلَت التراجيكميديا آنذاك ملامح الباروك\* مثل لامعوليّة الحدث والتطرّف في الطُّباع والعواطف والخاتمة\* السعيدة. وأفضل مثال على ذلك مسرحيّة «أورلاندو فوريوزو» للكاتب الإيطاليّ أريوستو Arioste (١٤٧٤-١٥٣٣) والتراجيكميديات التي كُتبت في إيطاليا جيوفاني غواريني G. Guarini (١٥٣٨-١٦١٢).

مع طُغيان تأثيرات المذهب الإنساني في تقليد القدماء، تحوّلت التراجيكميديا الإيطالية إلى مسرحيات شبه كلاسيكية، الحدث فيها بسيط ولها طابع المأساويّة وخاصة فيما يتعلّق بمصير البطل.

في فرنسا التي عرّفت قواعد كتابة دقيقة تُحدّد الأنواع\* المسرحيّة بشكل صارم، ظهرت التراجيكميديا كنوع مُحدّد في بداية القرن السابع عشر. وتُعتبر مسرحيّة «السيد» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) أفضل مثال عليها. انحصرت التراجيكميديا في فرنسا تدريجيّاً عندما توسّعت التراجيديا الكلاسيكية.

في إنجلترا وإسبانيا حيث لم تُسيطر القواعد الكلاسيكية\*، وكانت المسرحيات تقوم أساساً على الخلط بين طابع المأساويّ والمُضجك، وبين شخصيات من فئات اجتماعيّة مُختلفة، يُمكن أن تُصنّف أغلب المسرحيات على أنّها تراجيكميديا مع أنّ التسمية لم تكن مُستعملة: ففي إسبانيا عصر النهضة أُطلقت تسمية «كوميديا» على مسرحيات تحمّل نفس الملامح (انظر الكوميديا الإسبانية)، وفي إنجلترا حيث لم

الانفعال الذي يُحرّر من المشاعر الضارة، وذلك في كُتبه «فنُّ الشُّعر» و«عِلْمُ البلاغة» و«السياسة». وقد حدّدَه كفايةً للتراجيديا\* من حيث تأثيرها الطَّبِئِيّ والتربويّ على الفرد المواطن. فقد رَبطَ أرسطو بين التطهير والانفعال الناتج عن مُتَابَعَةِ المصير المأساويّ لِلْبَظَلِ، واعتبر أنّ التطهير الذي يَنْجُمُ عن مُشاهدة المُنْعَفِ المُشكَّلِ عمليةٌ تنقيّة وتُفْرِغُ لِشحنة المُنْعَفِ الموجودة عند المُتفرِّج\* مِنمّا يُحرّره من أهواك.

ومع أنّ الفلاسفة اليونان الذين سبقوا أرسطو، ومنهم أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٨ ق.م)، قد تَطَرَّقوا في أبحاثهم لهذا النوع من التأثير، إلّا أنّهم لم يُعطوه هذه الوظيفة المُعَالِة والإيجابية. فقد انتقده أفلاطون ضمن رفضه للمُحاكاة\*، واعتبر أنّ التأثير الذي يؤدي إليه الشُّعر والفنون هو تأثير سلبيّ، لأنّه يتأتّى عن التمثّل\* ويؤدي إلى إضعاف المُثُلّي وليس العكس.

ذكر أرسطو التطهير في كتابه «فنُّ الشعر» بشكل سريع وعابر مرّتين (الفصل ٦ والفصل ١١). أمّا في كتاب «علم البلاغة»، فقد ربط أرسطو ما بين مُشاعر الخوف والثَّقَفَة\* اللذين يَشْرُ بهما المُتفرِّج الذي يَتمثّل نفسه في البَظَلِ المأساويّ، وبين التطهير. كذلك ربط أرسطو في كتاب «السياسة» ما بين التطهير والموسيقى حسب أنواعها، وذلك من منظور طبّي بحث. فقد اعتبر الموسيقى «الكاتارسية» (التطهيرية) صالحةً لِإِلاج بعض الحالات المُرضية التي يكون المريض فيها مَسْكُونًا بالأرواح. ذلك أنّ الموسيقى العنيفة تُسيطر على المُستمع وتملكه وتُحقّق الشَّوَّةَ الانفعاليّة واللذّة، فتكون بمثابة العلاج الذي يُداوي المُستمع ويُطهِّره ويُنقيّه، وتُنجِدُ الفكرة ذاتها عند الفارابي.

كوميديا «النورس» وكوميديا بُستان الكَرَز\* للروسّي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وكوميديا «أوديب أو إنت اللي قتلت الوحش» (١٩٧٠) للمصريّ علي سالم (١٩٣٦-).

انظر: الأنواع المسرحيّة، التراجيديا، الكوميديا.

### Catharsis

### ■ التَّطْهِير

#### Catharsis

مُصْطَلَحٌ يُستعمل في أغلب لغات العالم بلفظه اليونانيّ (كاتارسيس)، وقد يُترجم أحيانًا إلى كلمات تحوّل معنى التطهير والتَّنْقِيّة Epuraton, Purgation أو التنظيف (وهي الكلمة التي وردت في ترجمة أبي بشر بن متى لكتاب أرسطو «فنُّ الشُّعر»).

والكلمة اليونانيّة Katharsis بالأساس من مُفردات اللَّبّ وتعني التَّنْقِيّة والتطهير والتفريغ على المُستوى الجسديّ والمادّيّ. وقد ارتبطَ المعنى الطَّبِئِيّ القديم لهذه الكلمة بكلمة فارماكوس Pharmakos التي كانت تعني في البداية المُقَار والسُّم في نفس الوقت، أي مُعالجة الداء بالداء، وإثارة أُرْمَة جَسَدِيَّة أو انفعاليّة بواسطة علاج له نفس طبيعة المَرَض من حيث المُطَوَّرَة. مع الزمن تحوَّلت الكلمة إلى مفهوم فلسفيّ وجُماليّ له علاقة بالتأثير\* الانفعاليّ الذي يَسْتثيره العَمَلُ الأدبيّ أو الفنّي أو الاحتفال\* عند الثُماسيّ والمُثُلّي كُلٌّ من جهته. فيما بعد دخل مفهوم التطهير مُجال عِلْم النفس والتحليل النفسيّ مع عالم النفس النُساويّ سيغموند فرويد S. Freud.

يُعتبر أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، وهو ابن طيب، أوّل من طرح التطهير بمعنى

بشكل من الأشكال وسيلة تطهيرية تَهْلِف لتفريغ  
شحنة الغف لدى المتفرجين وحَثَم على  
الفضيلة.

وواقع الأمر أنَّ المسرح الغربي في تطوره لم  
يلتزم دائماً بالقواعد الأرسططالية الصارمة على  
مستوى الكتابة أو على مستوى فصل الأنواع،  
لكنه لم يرفض المسار الدرامي الأرسططالي  
الذي يُحقّق تأثيراً غير المحدّث أو الشخصية\*  
على المُفرّج، وهذا التأثير هو تأثير التنفيس  
والتطهير الذي نَسْتَشْفِه في مسرح الباروك\* وعلى  
الأخصّ مسرحيات الإنجليزّي ولیم شكسبير  
W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وفي المسرح  
الرومانسي وعلى الأخصّ الرومانسيّة\* الألمانية.

في القرن العشرين كانت هناك إعادة نظر  
بمفهوم التطهير من خلال إعادة النظر بكلّ وظيفة  
المسرح في المجتمع. وفي هذا القرن أيضاً تمّ  
ربط التطهير بولم جمال التلقّي وبمفهوم  
الاستقبال\*، وبرزت أفكار جديدة حول هذا  
المفهوم. فقد بيّنت بعض الأبحاث أنَّ التطهير  
قد ارتبط دائماً، وعلى الرغم من اختلاف النظرة  
إليه غير المصور، بعملية المُحاكاة والتمثّل  
والخوف والشّقة. ومن الواضح أنَّ هذه السلسلة  
المتتابعة لم تكن موجودة بشكلها الخالص إلّا  
في التراجيديات الخالصة في الظروف التي وُلدت  
فيها والتي تَمَسّ جمهورها الخاصّ. وقد بات  
من المعروف اليوم أنَّ هناك أنواعاً\* مسرحيّة لا  
تنبّي نفس السّار ولا نفس البنية، وبالتالي لا  
يَتولّد عنها نفس التأثير. من جانب آخر صار  
معروفاً أنَّ الخوف والشّقة لا يُؤدّيان بالضرورة  
إلى التطهير، بل إلى نوع من التنفيس الاتّي كما  
هو الحال في الميلودراما والكوميديا\* وهذا ما  
طرّحه الباحث الفرنسي شارل مورون  
Ch. Mauron في دراساته حول المُضحك\*

والتطهير بالنسبة لأرسطو ليس مُجرّد علاج،  
فهو أيضاً من الوسائل التي تُحقّق المُتعة\* لدى  
المُتلقي. فإلى جانب المُتعة الجماليّة التي ترتبط  
بالبناء الخياليّ الذي تسمّح به التراجيديات من  
خلال تحقيق المُحاكاة والإيهام\* المسرحي،  
هناك المُتعة التي تتولّد عن عملية التطهير، وهذا  
ما تطرّق إليه ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) في شرحه  
وتلخيصه لكتابات أرسطو حين قال «الكلام  
المُتخلّل (أي الشعر)، هو الكلام الذي تُدّين له  
النفس فتتبيط عن أمور وتقبض عن أمور من  
غير رويّه وفكر واختيار، وبالجملة تفعل له  
النفس انفعالاً إنسانياً غير فكريّ».

مع التوجّه لمُحاكاة القدماء لدى  
الكلاسيكيّين، والعودة إلى المفاهيم الأرسططالية  
اعتباراً من القرن السادس عشر، أعطى التطهير  
معنى أخلاقياً دينياً واستُخدم بمنحى تعليمي.  
كما رُبط بمفهوم الخطيئة في الدّين المسيحيّ.  
أما البُعد الآخر الذي كان موجوداً عند أرسطو  
ويتعلّق بالمُتعة التي يُحقّقها التطهير، فقد غُيِب  
فيمن النظرة الكلاسيكيّة\* لضرورة الاعتدال في  
كلّ شيء. وقد اعتُبر التطهير في التراجيديات  
الكلاسيكيّة الفرنسيّة وسيلة لتخفيف الأهواء  
ومسار العواطف.

في القرن الثامن عشر، بيّن الفرنسي دونيز  
ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) في كتابه  
«مُفارقة حول المُثُل» عُروض فكرة التطهير، إلّا  
أنّه أكّد على التّصير الأخلاقيّ لها. والواقع أنَّ  
مسرح القرن الثامن عشر غُيِب المنحى الكليّ  
الذي طرّحه أرسطو في التطهير، لكنّه حافظ على  
البُعد الأخلاقيّ وعلى توظيف التطهير بمنحى  
تربويّ أي تعليم الفضيلة. كذلك فإنّ عَرْض  
الغف والجريمة على المسرح في القرن التاسع  
عشر في مسرح البولفارق\* والميلودراما\* كان

التطهير على المستوى الجسدي وعلى المستوى الروحي، وذلك ضمن توجّه العودة بالمرشح إلى طابعه الاحتفالي. وقد سعى آرتو في نظريته للمرح إلى تحقيق التطهير بمنظور مُختلف عن المنظور الأرسططالي. فبينما كان أرسطو يرى أنّ التطهير يُخلص المُتفرّج من أهواء مُعيّنة ويُحقّق عودته إلى المجتمع، طرح آرتو التطهير بمنظور علاجي. فقد استند على حالة الطاعون الذي اجتاحت مدينة مرسيليا عام ١٧٢٠ وأدّى إلى نفس بُنية المُجتمع والنظام والجسد، واعتبر أنّ ذلك كان نوعاً من التطهير لآته الغنى المادي كُليّة ليخلق شيئاً جديداً. من هذا المُطلق فإنّ وصول المُمثل إلى حالة النشوة أو الوجد *Trance* يُوصّله إلى التحرّر. أمّا غروتوفسكي فقد تناول التطهير على مُستوى عمل المُمثل\* واعتبر أنّ التحرّر ذا الطابع الصوفي الذي يَمِيل إليه المُمثل بأدائه يعكس لاحقاً خلال القرص على المُتفرّج.

والحقيقة أنّ الطقوس والاحتفالات التي عرّفها أغلب الشعوب القديمة في مصر الفرعونية وفي الحضارة اليونانية كانت تهدف إلى التطهير على مُستويين، مُستوى الجماعة ومُستوى الفرد. فعلى مُستوى الفرد، وعلى الأخصّ الفرد المُشارك في الطقّس أو الاحتفال كما في الزار، يَصل المُمارِس إلى حالة انتقاء تُؤدّي إلى طرد الأرواح الشريرة من جسده فتوصّله إلى الشفاء. وفي بعض الطقوس الجماعية التي تَرقم على التضحية يَكون هناك نوع من التطهير يُحرّر الجماعة من إثم ما أو ذنب أو مَرَض.

أول من أعاد النّظر بمفهوم التطهير من خلال ربطه بأصوله الطقسية وطرح العلاقة بين التطهير والطقّس\* هو الفيلسوف الألمانيّ فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) الذي اعتبر أنّ

والتي تَبَيّن منهج التحليل النفسي. كذلك صار من الصعب الحديث عن التطهير بنقّس المنظور القديم في الأشكال\* المسرحية الحديثة التي لم تُعد تَبَيّن أساس البنية الدرامية الأرسططالية (انظر درامي/ ملحمي).

في مُعالجته للمسرح الأرسططالي\*، انتقد المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) كلّ البنية التي يقوم عليها هذا المسرح الذي يَسْلِب المُتفرّج من خلال دَفْعه للتعلّل بالتعلّل. وبالتالي فقد ناقش بريشت مفهوم التطهير من منظور إبديولوجي مُعتبراً أنّ المسرح الأرسططالي لا يُؤدّي بالضرورة إلى الغاية المرجوة منه، فاستبدل التطهير كغاية للمسرح بالتفكير والمُحاكاة التي تجعل من المُتفرّج مُتلقياً فحلاً. لذلك فقد اعتبر بريشت أنّ توعية المُتفرّج في المسرح الملحمي\* تتأتّى أساساً من عملية كسر الإيهام داخل العمل المسرحيّ وجعل المطروح غريباً، وبالتالي لا يصل سار العمل إلى تحقيق التطهير (انظر التريب، الإنكار، التأثير).

في نظريته حول مسرح المُضللّ\* ودعوته إلى الدّور التحريضي للمسرح، ذهب البرازيليّ أوغستو بوال A. Boal (١٩٣١-) أبعد من بريشت. فقد اعتبر في كتابه «مسرح المُضللّ» أنّ النظام المأساوي\* بكلّ مراحلِه هو نظام قسريّ إكراهيّ، وأنّ التطهير يَتِمّ في المسرح على المُستوى الجماعيّ وليس الفرديّ، وهو بذلك عملية قَمْع تُفرض على مُجموع المُتفرّجين.

من جهة أخرى، عرف القرن العشرين مع الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) وبعد ذلك البولونيّ جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) وغيرهما عودة إلى دور

التطهير في التراجيديا على نَفْس المنحى الإيديولوجي، فالبطل فيها هو الضحية، والعقاب الذي يَحِلُّ به هو خلاص وما هو استثنائي وطارئ على الجماعة. وبذلك فإنَّ التطهير الذي يَشعر به المُتفرِّج يدهم انتماء كموطن فرد إلى الجماعة المُترابطة.

حَلَّل عِلْمُ الجمال\* وعِلْمُ النَّفس الحديث التطهير وتناوله من موضع التأثير على المُتلقي. فقد تَمَّ ربطه بالمتعة، واعتُبر أنَّ انفعال المُتفرِّج عندما يُشاهد انفعالات الآخر على خشبة هو متعة نفسية تنجم عن التمثيل والإنكار\*، وتنتهي أصلاً من اكتشاف أنَّ المسرح هو وَهم واصطناع وليس حقيقة. جدير بالذكر أنَّ فرويد هو أول من استخدَم عام ١٨٩٥ مصطلح التطهير بمعنى التفرُّغ العقلي وذلك عندما وَصَف طريقة علاجه لمرضاة المُصابين بالهستيريا.

اعتمدت البيكودراما\* التطهير كغاية وذلك في توجُّهها لاستخدام المسرح كوسيلة علاج تقوم على إخراج ما هو مكبوت في داخل المُشارك، واستحضاره على مُستوى الوعي، وهذا هو التطهير فيها.

في يومنا هذا، يمكن إعادة النظر بِقُدرة المسرح على التطهير، ومُحاولة البحث عن هذا التأثير في أشكال قُتِيَّة جديدة كالسينما والتلفزيون. ذلك أنَّ هذه الفنون لها قُدرة على المُحاكاة والإيهام أكثر من المسرح، وتبدو أقرب من المسرح إلى واقع المُتفرِّج، ولا زالت تَسْتند على شخصية البطل التي تستدعي التمثيل. وبالتالي يُمكن أن تكون وظيفة التطهير فيها أكثر وضوحاً وفعالية منها في المسرح.

انظر: التأثير، المُحاكاة، الإيهام، التمثيل، الخوف والشُّقة، التفرُّب.

النَّفْس الديونيزي\* هو النَّفس الوثائقي لتحقيق التطهير، وبالتالي فإنَّ المسرح الذي يُبَي على هذا النَّفس أخذ نَفْس الطابع وحَقَّق نَفْس التأثير (انظر أبولوني/ديونيزي). وقد اعتبر نيشه أنَّ التراجيديا اليونانية كما النَّفس الديونيزي تُؤدِّي إلى نوع من التطهير الجماعي، وبالتالي فإنَّ تأثيرها يُمكن أن يُقارَن بتأثير طقوس أخرى واحتفالات سبقتها أو تلتها. تُعتبر هذه الفكرة أساساً لنظرة جديدة إلى بعض الأشكال الاحتفالية. فقد اعتبر الروسي ميخائيل باختين M. Bakhtine أنَّ للكرنفال\* كما كان يُمارس في القرون الوسطى وظيفة تطهيرية جماعية لأنه يُحرر الجماعة من المخاوف التي تهتدها، وذلك من خلال كسر الرُتابة الزمنية لفترة مُحددة هي فترة الاحتفال، ومن خلال السُّمة الأساسية للكرنفال، أي التكرُّر الذي هو تغيير لوضع الذات.

رَبَط المؤرِّخ الفرنسي جان بيير فرنان J.P. Vernant بُنية التراجيديا اليونانية بالبنية السياسية والاجتماعية والفكرية للحضارة اليونانية في فترة بُلُور هذا النوع في القرن الخامس قبل الميلاد. ولأنَّ هذه الفترة تميَّزت بالانتقال والتحول من الثقافة القديمة الأسطورية والخيَّية إلى قيم المَدنية الوليدة، فقد عكست التراجيديا التساؤلات التي طرَّحها المواطن حول نظام جديد لا يعرفه تماماً. وقد قُسر فرنان دُخول التطهير على التراجيديا بِممارسات اجتماعية كانت تَرَم في اليونان قبل ظهور التراجيديا وتقوم على نَفْس مبدأ علاج الداء بالداء Pharmakos والخلاص منه بالثبُّ Ostrasisme ولكن على المُستوى الجماعي. بمعنى أنَّ ما يَتِم في الجسم الاجتماعي شبيه بما يَتِم بالجسم الفردي حيث يجب تحديد موضع الداء لعزله منه. وقد حافظ

## التعبيرية كمبدأ جمالي:

انطلقت التعبيرية أساساً من مبدأ تشويه الواقع، لذا اقترنت في الفن التشكيلي والمسرح والأدب بالفتح والكاريكاتور الذي اعتُبر وسيلة لتحقيق الصدق الفني. ولا يقصد بالكاريكاتور هنا الفكاهة وإنما تشويه الواقع والمبالغة في تصوير التعابير وإعطاء رؤية خاصة والابتعاد عن الجمال بمفهومه التقليدي، إذ أنّ مبدأ الجمال بالنسبة للتعبيريين هو صدق التعبير مهما كان قبيحاً. وبالتالي فقد رفضوا تصوير الأشياء كما يجب أن تكون - ومن هنا ابتعادهم عن الجثالة الرومانسية - ودعّوا لتصويرها كما هي. تماطف التعبيريون مع ما اصطُلب على تسميته بالإنسان المادي *Petit homme*، وصوّروه في المسرح وعلى الأخص في أعمال الألمانيّة أرنست تولر *E. Toller* (١٨٩٣-١٩٣٩). وعلى الرغم من أنّ مثل هذه النظرة تدلّ على وعي اجتماعي يقترب من الثورية، إلا أنّ التعبيرية لم تأخذ طابعاً سياسياً على الإطلاق.

## التعبيرية في المسرح:

ارتبطت التعبيرية في المسرح باسم الكاتب السويديّ أوغست سترندبرغ *A. Strindberg* (١٨٣٨-١٩٠٦) الذي انتقل من مرحلة الطبيعة في مسرحياته «الأب» (١٨٨٧) و«مس جوليا» (١٨٨٨) إلى التعبيرية في مسرحية «حلم» (١٩٠٣)، وفي ثلاثية «الطريق إلى دمشق» (١٨٩٨-١٩٠١)، قبل أن يرتبط بالرمزية في مسرحيته «سوناتا الشبح» (١٩٠٧). التقى التيار الذي بدأه سترندبرغ بتيار مسرحي كان موجوداً في ألمانيا قبل ازدهار التعبيرية يعتدّ بالشعيرة من القيم البورجوازية، ويمثّل الكاتب الألمانيّ كارل شترنهايم *C. Sternheim* (١٨٧٨-١٩٤٣)

## Expressionism

## Expressionisme

تسمية أُطلقت منذ ١٩١٤ على الأعمال التي تُصوّر العالم من خلال حساسية الفنّان وانفعالاته، ثم شملت الفنون والمسرح والشعر وصارت تدلّ على مذهب جماليّ وأدبيّ يبرز كثافة التعبير. أوّل من استعمل هذه التسمية هو المصوّر الفرنسي هيرفي *Hervé* عام ١٩٠١، ويُعتبر الرسّام الألمانيّ إدوارد مونش *E. Munch* أفضل من يُمثّل التعبيرية في مجال الرسم وعلى الأخص في لوحته «الصرخة» (١٨٩٣).

والتعبيرية كمفهوم ترفض مبدأ المحاكاة وتصوير الواقع وتُحلّ محلّها مبدأ التعبير عن المشاعر الذاتية في تناقضاتها وصراعاتها، مع اعتبار الرؤى الذاتية والحالات النفسية موضوعاً للإبداع الفنيّ وتحديداً للنظم الجمالية والاجتماعية، لذلك تميّز هذا المذهب بالذاتية المفرطة.

ارتبطت التعبيرية أساساً بقرّظ الحرب العالمية الأولى والثورة الاجتماعية التي أعقبتها في ألمانيا خاصة، وقد ازدهرت في ألمانيا ما بين ١٩١٠ و١٩٢٥، ثمّ انحسرت فيما بعد لتبقى تأثيراتها بشكل مُفرّق في النتاج الفنيّ والأدبيّ. يُمكن أن نعتبر أنّ الرومانسية الألمانية تُشكّل الأصول الحقيقية للتعبيرية من خلال النظرة الجديدة التي طرحتها حول العالم والفنّ والإنسان في القرن التاسع عشر، على الرغم من أنّ التعبيرية رفضت النظرة الجثالة التي طرحتها تلك الرومانسية. في الوقت نفسه تُعتبر التعبيرية بمثابة ردة فعل على الواقعية والطبيعية اللتين سادتا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وعلى الانطباعية التي تُعدّ استمراراً للطبيعية في ألمانيا.

المُقطعة. من أهم مسرحياته «من الفجر إلى منتصف الليل» (١٩١٧) و«الهُبوب إلى فينيسيا» (١٩٣٣). من كتّاب المرحلة أيضًا أرنست تولر E. Toller (١٨٩٣-١٩٣٩) الذي كتب مسرحيتي «تَغْيِيرُ الْمَعَالِمِ» (١٩١٩) و«مهدمو الآلات» (١٩٣٣).

٣/ مرحلة الانحسار: اعتبارًا من عام ١٩٣٣ بدأت الحركة تتقلص بعد فشل الثورة الاجتماعية وانهيار الآمال بيزوغ عالم جديد. لكن انحسار التعبير لا ينفى تأثيرها القوي ودورها الكبير في بلورة المسرح الغربي المعاصر في أشكاله وأساليبه التجريبية المعروفة.

من أهم المُخرجين الذين قدّموا أعمالًا مسرحية تعبيرية النمساوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) والألماني ليوبولد جسنر L. Jessner (١٨٧٨-١٩٤٥) مدير المسرح الحكومي الألماني في تلك الفترة.

#### مَلاحِج التَّعبيريَّة في المَسرح:

على صعيد الكتابة:

١- استخدام أنماط بشرية عامة ونُقل الشُعاذ والطبيب والأب كما في مسرحية «الأب» لسترنبرغ، وشخصية الإنسان العادي الذي يُمثل شريحة كبيرة من المجتمع.

٢- تَوَحُّد الكاتب مع الشخصية\* المحورية في العمل بحيث تكون الشخصيات الأخرى هي أقطاب الصراع النفسي للبطل. والبطل\* التعبيري يَتَمَرَّق بين التناقضات ويعيش في عالم مُتناقض.

٣- رفض قاعدتي حُسن اللياقة\* ومُشابهة الحقيقة\* من مُطلق أن القواعد\* تُكبل الإبداع.

٤- الاستغناء عن الحبكة\* التقليدية وتفتيت

من مُثلي هذا التيار إذ استخدم الكاريكاتور في كوميدياته للسخرية من الطبقة الوسطى. وقد أطلق شترنهايم على مجموعة هذه الكوميديات اسم الحياة البطولية للبورجوازية.

من هذه العلاقة ظهرت الدراما التعبيرية التي تُنادي بألوية الروح على المادة كَرَد فعل على التزعة التي سادت في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر وأدت إلى سيطرة المادة والآلة على الروح والإنسان، وتجلت على صعيد الشكل الفني في الطبيعة.

يُمكن تمييز عدّة مراحل ضمن التزعة التعبيرية في المسرح:

١/ مرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى: تميّزت هذه المرحلة بالذاتية المُفرطة. ومن أشهر كتّابها الرسّام النمساوي أوسكار كوكوشكا O. Kokoschka (١٨٨٦-٢) الذي كتب مسرحية «الأمَل يقتل النّساء» (١٩٠٧) والألماني فرانك فيديكيند F. Wedekind (١٨٦٤-١٩١٨) الذي استخلم في الدراما التعبيرية عناصر من الكاباريه\* والسيرك\*، وصوّر العالم السفلي الذي تعيش فيه الخثالة، وهذا ما يبدو في مسرحيته «صُحوة الربيع» (١٨٩١)، والألماني غيرهارد هاوبتمان G. Hauptman (١٨٦٣-١٩٤٦) الذي تصوّر في «ثلاثية الأترعدين» (١٩١٣) نُشوب حرب عالمية مُدمّرة تقضي على كل شيء لكنها تفتح المجال لظهور عالم فاضل يحكمه الحب\*.

٢/ مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى: في هذه المرحلة اهتم المسرح التعبيري بالقضايا الاجتماعية وركّز على الصراع بين الفرد والمجتمع. من كتّاب هذه المرحلة الألماني جورج كايزر G. Kaiser (١٨٧٨-١٩٤٥) الذي يعدّ تعبيرًا حقًا من خلال أسلته الكاملة للغة

أكثر ثورية من خلال المسرح السياسي\*  
والمرح الملحمي.

في روسيا يُلحظ تماه كبير بين التعبير وبين  
نظرية المخرج أ. فاختانوف E. Vakhtangov  
(١٨٨٣-١٩٢٢) المعروفة باسم الواقعية الخرائية  
*Réalisme fantastique* أو الغروتسك\* لأنها  
ترمي إلى تشويه الواقع كوسيلة من وسائل  
الإبداع.

انتشرت التعبيرية بشكل كبير في بقية أنحاء  
أوروبا وفي أمريكا وكان لها تأثيرها على تطور  
المسرح المعاصر.

#### Anagnorisis

#### ■ التعرف

##### Reconnaissance

مفهوم درامي يرتبط ارتباطًا وثيقًا  
بالانقلاب\*. وقد اعتبره أرسطو Aristote  
(٣٨٤-٣٢٢ ق.م) مرحلة تلي الانقلاب ويؤدي  
تأثيرها إلى حل العقدة\*.

والتعرف هو الانتقال من الجهل إلى  
المعرفة، أو اكتشاف وقائع مجهولة أو مخفية،  
وفي بعض الأحيان تعني الكلمة فقط التعرف  
على الهوية الحقيقية للشخصيات، وهذه هي  
الحالة التي تطرق إليها أرسطو في كتاب فن  
الشعر (الفصل ١٦) حيث طرَح وسائل هذا  
التعرف (علامات فارقة في الجسد أو شيء  
تذكره الشخصية الخ).

اعتبر أرسطو التعرف في مسرحية «أوديب  
ملك» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٥-٤٠٥ ق.م)  
حالة نموذجية. لأن التعرف على هوية أوديب  
الحقيقية هو الذي قلب أحداث المسرحية رأسًا  
على عقب، وبالتالي كان له أكبر التأثير على  
مصير البطل\* وأدى مباشرة إلى الخاتمة\*  
المأساوية.

التحدث إلى مشاهد مُفصلة مُتتالية تُعبّر عن  
مراحل تطوّر الشخصية الرئيسية، وهذه هي  
بؤادر استخدام اللوحة\* في المسرح  
الملحمي\* (انظر القطيع).

٥ - التداخل بين الواقعية والرمز والحلم مما  
يخلق مُستويين في الطرح هما المُستوى  
الواقعي والمُستوى الرمزي\*.  
على صعيد العرض:

تجلّت التأثيرات التي أدخلتها التعبيرية على  
الفنون عامة بتصورات جديدة للعرض المسرحي  
مست الديكور\* والإضاءة\* وأداء\* الممثل  
والمكان\* المسرحي. فقد ابتدع التعبيريون لعبة  
القلل من خلال الإضاءة الملونة التي تُعطي  
الديكور شكلًا جديدًا إضافة إلى استخدام  
الموسيقى والمؤثرات السمعية\* الرمزية\*. كما  
ظهر ما يُسمى بالأداء التعبيري الذي يتطلب  
ترجمة العواطف والأحاسيس والانطباعات بأداء  
خارجي مُؤسَّب يُناقض الأداء الواقعي، ويُلقي  
مُضات في إيقاعه يقطع تسلسل الخطاب\*.

على صعيد المكان والسينوغرافيا\*، رَفَضَ  
التعبيريون العلاقة التقليدية مع المُخرج\* فوحدوا  
بين الخشبة\* والصال\*، وحوّلوا منصة المسرح  
إلى منبر، وأكثروا من استعمال البراتيكايلات  
والمنصات المتحركة. كما حاولوا الخروج من  
إطار المكان المسرحي التقليدي إلى أمكنة  
جديدة مثل السيرك كما فعل المخرج ماكس  
راينهارت في أحد عروضه.

#### تأثيرات التعبيرية:

في ألمانيا أثرت التعبيرية على مسرح برتولت  
بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وإروين  
يسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) اللذين  
انطلقا من التعبيرية وجلّدا اتجاهاتها في منحى



المُعَرَّب هو موضوع يُعاد تصويره بشكل يسمح بالتعرف عليه، ولكن في الوقت نفسه يجعله غريباً.

انظر: الانقلاب، التفریب. التأثیر.

### ■ التَّغْلِيْجِي (المَسْرَح-) Didactic Theater Théâtre didactique

كلمة Didactique مأخوذة من اليونانية didaktikos التي تدلّ على كُلِّ ما له صفة تعليمية. ومُصطلح المسرح التعليمي واسع لا يرتبط بنوع مسرحي مُحدّد فهو يشمل كُلَّ مسرحية لها بُعد توجيحي أو تربوي.

والبعد التعليمي في المسرح كان موجوداً منذ القَدَم، لكنّه كان يَخْتَلِف باختلاف ركائز الفكر في كُلِّ زمن (الدين، الأخلاق، الفلسفة، السياسة، الجلم).

في الحضارات القديمة كان الأدب، ومن ضمنه المسرح، أشكال تعبير تتداخل بشكل كبير مع المُعتقدات الدينية. ولذلك استُخدمت أشكال التعبير هذه كوسيلة تربوية بالمعنى الواسع للكلمة. فقد دُوِّنت الأساطير والملاحم على شكل نُصوص لها طابع تعليمي يَطْرَح عبرة أخلاقية، وهذا ما نجده على سبيل المثال في ملحمة «جلجامش» التي طرحت حدود القدرة الإنسانية، وفي ملحمة «النيانكاسترا» الهندية حيث يقوم الباهاراتا بجمع نُسخة من عِدّة كُتب يُبَيِّنُها في بحث عن المسرح، ويُعَيِّرُ فيه أنّ المسرح أداة تعليم يحظى بالبركة الإلهية. من جهة أخرى، أخذت البحوث الفلسفية القديمة في كثير من الأحيان طابعاً تعليمياً لأنها كانت تُطْرَح على شكل حوار بين المُعلِّم وتلميذه كما في حواريات أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ ق.م)، أو تلمى إملاء على العرید.

اعتُبر المسار الذي خَلَّده أرسطو (خطاً مأساويّ أو زلّة - تعرف - انقلاب - تأثر) نموذجاً عائداً نظرياً للتراجيديا حتى القرن الثامن عشر. وحتى بعد زوال التراجيديا كنوع، ظلّ التعرف أحد ملامح المأساويّ، وهذا ما نجده في مسرحية «سوء التفاهم» للفرنسيّ ألبير كامو A. Camus (١٩١٣-١٩٦٠) وفي مسرحية «الأشباح» للنرويجي هنريك إيسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) على سبيل المثال. أمّا في الكوميديا فإنّ التعرف هو غالباً السبب الذي يُؤدّي إلى الخاتمة السعيدة.

لكن في حين كان التعرف بالنسبة لأرسطو مرحلة في بناء دراميّ يقوم على البحث عن حقيقة ما، تُحوّل فيما بعد إلى مُجرّد أسلوب دراميّ لدفع الحدث نحو التفتيد ثمّ الحلّ من خلال إزالة العائق، وخاصّة في المسرحيات التي تقوم على حبكة مُعقّدة كما في مسرح الحضارة الرومانية وفي مسرح الباروك، وحتى في الفودويل والبولفار، وفي سينما الإثارة (الأفلام الهندية والأفلام المصرية في مطلع القرن).

في رفضه للنظام الأرسطاطليّ القائم على الإيهام، جعل المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من التعرف وسيلة للنقد وطرحه على مُستوى المُتفرِّج وليس على مُستوى الشخصيات من خلال جعل الأمر أو الموضوع المطروح غريباً ومُفترناً (انظر التفریب). فمن خلال تفریب الواقع المألوف يتعرّف المُتفرِّج على اغترابه الاجتماعيّ. وبالتالي فإنّ بريشت لا يهتم بأن تكون الشخصية واعية لوضعها، وإنما يهتم وعي المُتفرِّج لهذا الوضع. وقد عبّر عن ذلك في كتاب «الأورغانون الصغير» حين قال أنّ «الموضوع

البعد التعليمي في المسرح تَوَجُّهاً جديداً تجلَّى في الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والسياسية (انظر الواقعية والطبيعية)، لكن الهدف التعليمي كان يظن أحياناً على القيمة الفنية للعمل.

من هذا التوجُّه انبثقت فكرة مسرحية الأطروحة *Pièce à thèse* التي تهدف إلى توصيل فكرة مُعيَّنة فلسفية أو اجتماعية بحيث يكون الجوارح والحدث حُجَّة لإثبات هذه الفكرة. وهذا ما نجده في مسرحيات الترويجي هنريك إيسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) والإيرلندي جورج برنار شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠)، والمسرح المُلتزم *Théâtre engagé* الذي يطرح قضايا سياسية وإيديولوجية، وأهم الأمثلة عليه مسرحية «الأيدي القليلة» للفرنسي جان بول سارتر J.P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠). وقد لاقت فكرة المسرح المُلتزم بالقضايا السياسية والاجتماعية رواجاً كبيراً في العالم العربي بشكل عام وعلى الأخص في فترة الستينات (انظر المسرح السياسي)، وهذا ما نجده على سبيل المثال في مسرحية «الدُّخان» للمصري ميخائيل رومان (١٩٢٠-١٩٧٣)، وفي مسرحية «بيكة السلامة» للمصري سعد الدين وهبة (١٩٢٥-) وغيرها.

في مَنحَى آخر، ارتبط التوجُّه التعليمي في القرن العشرين بالنظرة الجديدة إلى دور المسرح في المجتمع، فتجاوز هذا الهدف نطاق المضمون ليَمَسَّ شكل الكتابة وطريقة التماثل مع الجمهور الذي تغيَّر واتَّسع، وهذا ما ظهر في مسرح الألمانين برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وإروين بيسكانور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦)، وفي كُلِّ المسرح السياسي\* والمسرح التحريضي\*.

أخذ المسرح اليوناني القديم بُعداً تعليمياً لأنه كان يهدف إلى تربية المواطن الصالح في المدينة الوليدة في القرن الخامس قبل الميلاد. ومفهوم التطهير في التراجيديات الذي يُعدُّ من أساسيات المسرح اليوناني لا ينفصل عن هذا المنظور التوجيهي. كما أنَّ الكوميديا كانت بشكل من الأشكال تهدف إلى التعليم مع الإمتاع، خاصة وأنَّ المقطع الأخير الذي يتوجَّه للجمهور مباشرة ويسمَّى الخافقة *Parabase* هو استخلاص لبيئة المسرحية. وقد اعتبر المسرحي اليوناني أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ ق.م) أنَّ كُلَّ شاعر كوميدي له دور التوجيه في مجال الأخلاق أو السياسة.

كذلك فإنَّ المسرح الأوروبي في القرون الوسطى وعلى الأخص المسرح الديني\* ولَّد من الرغبة في تثبيت ونشر تعاليم الدين المسيحي من خلال عرض المفاهيم الأخلاقية المُجرَّدة عَبْرَ الشخصيات المجازية *Allégorie*، أو من خلال استخدام الأمثلة\*. والمسرح المدرسي\* كان عموماً مسرحاً تعليمياً فقد استخدم الآباء اليسوعيون في ألمانيا المسرح كوسيلة إقناع وديعة لمواقفهم في فترة الإصلاح المضاد. من هذا المنظور يُمكن أن نعتبر أنَّ مسرحيتي «استير» وهأنالي\* للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) تندرجان في إطار المسرح التعليمي.

في القرن الثامن عشر استمرَّ التوجُّه نحو التأكيد على البعد التعليمي للمسرح وهذا ما يظهر بشكل واضح في كتابات الفرنسي دينيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) الذي اعتبر أنَّ دور المسرح هو بثُّ الفضيلة.

اعتباراً من القرن التاسع عشر، ومع تغيُّر الركائز الفكرية من الأخلاق إلى السياسة، أخذ

## المسرح التلغيفي عند بريشت:

## ■ التفریب

## Alienation Effect

## Distanciation

التفریب هو المصطلح الشائع في اللغة العربية كترجمة لتعبير Distanciation = الإبعاد الذي أطلقه الشكلائي الروسي شكولوفسكي Chklovski واستخدم لذلك في اللغة الروسية تعبير Priem Ostraneniya الذي يعني تعديل إدراك الشيء المألوف من خلال إبراز الشاذ فيه. استند المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) إلى نفس المفهوم واستعمل تعبير تأثير الإبتعاد Verfremdungseffekt في نظريته حول المسرح الملحمي\* مُستوحياً هذا التأثير\* من تقنيات الرسم الصيني ومن أسلوب الغرض في المسرح الشرقي\* بشكل عام.

والتفریب هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفياً أو يُلفت النظر إلى ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال.

## ١ - التفریب كمبدأ جمالي:

استخدم شلوفسكي هذا التعبير كمبدأ جمالي ينطبق على الفن والأدب ويهدف إلى تعديل استقبال المُتلقي للصورة الفنية من خلال إبراز «الصنعة» وتحقيق تفرّد معين للمادة الأولية بحيث لا يتم التعرف عليها مباشرة بشكل عفوي وإنما من خلال إدراك واع.

يمكن تحقيق التفریب في كافة وسائل التعبير الفنية، وهو في المسرح يتحقق من خلال التقنيات التي تكبر الإبهام وتكشف آلية البناء الدرامي وما يجعل المُتفرج\* يركز انتباهه على كيفية صنع الإبهام\* بدلاً من الاستغراق فيه.

كانت تسمية المسرحيات التعليمية Lehrstück معروفة قبل بريشت، لكنه أطلقها على نوع مُحدّد من المسرحيات كتبها بين ١٩٢٩ و ١٩٣٤ وأهمها مسرحيتا «القاعدة والاستثناء» و«القرار». والمسرحيات التعليمية تُشكّل مرحلة في مسار تطوّر مسرح بريشت انبثقت من التساؤل حول هدف المسرح في تحقيق الإمتاع أو التعليم، وتبلّورت فيما بعد في صيغة المسرح الملحمي\* والجدلي. وقد حاول بريشت من خلال المسرح التعليمي أن يذهب بالمسرح إلى الجمهور في أماكن تواجده (في المعمل مثلاً)، كما اعتمد على مشاركة المُفرجين في صياغة الشكل النهائي للمسرحية، وهذا ما نجده في مسرحية «الذي يقول نعم، الذي يقول لا» حيث يطلب من الجمهور أن يقترح الخاتمة\*.

في المسرح العربي حيث تزامن دخول المسرح مع مرحلة النهضة العربية، أكّد الرواد على الجانب التعليمي في المسرح واعتبروا أنّ هذا البعد فيه يُساعد على الرقي والتطوّر وعلى تهذيب الطّباع، وهذا ما أكّد عليه مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) في الكلمة التي ألقاها في افتتاح مسرحه في بيروت، وتبعه في ذلك من تلاه من الرواد، لا بل إنّ قرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢) ذهب أبعد من ذلك ليؤكد أنّ المسرح قادر على أن يعطي درساً في الحس القومي.

لم يقتصر هذا التوجّه على مرحلة الرواد، لأنّ الهاجس التعليمي والتوجيهي ظلّ مسيطراً على المسرح العربي عبر تطوّره.

## ٢ - التفریب كموقف إیدولوجی:

صاغ بريشت نظريته القائمة على مبدأ التفریب في فترة ما بين الحربين في مفرض رفضه للمسرح الإيهامي الذي يعتمد على التأثير على المتفرج من خلال الإيهام والممثل\* لأن هذا النوع من المسرح برأيه يترك المتفرج سلباً تجاه العرض الذي يتابعه. وقد طرح بريشت بديلاً عنه المسرح الملحمي الذي يحقق التفریب من خلال جعل المألوف يبدو غريباً ومفرجاً وما ينفي التمثل بما هو مألوف ويؤدي إلى إبعاد المتفرج عن المتعة السليبة ودفعه إلى اتخاذ موقف واع ونقدي وما يراه.

إن هذا التعديل في آلية العمل الدرامي وما ينتج عنه من تعديل في موقف المتفرج وتنشيط إدراكه لما يراه في المسرح يدل على أن التفریب عند بريشت لم يكن مبدأ جمالياً فقط وإنما موقفاً إيدولوجياً وسياسياً من خلال ربط التفریب بمقاومة الاستلاب الاجتماعي. وبهذا نقل المفهوم من معناه المرتبط بالتقنيات الجمالية إلى معنى أكثر شمولية وفعالية لأنه ربطه بالمسؤولية الإيدولوجية التي يحملها صاحب العمل الفني وينقلها إلى متلقيه.

## كيف يتحقق التفریب؟:

أ- لكي يبدو الفعل الدرامي غريباً ومفرجاً فإنه لا يقدم كحدث آتي ضمن علاقة الـهنا/ الآن، وإنما يوضع في إطار سردّي يعده للماضي ويربطه بالإطار التاريخي.

ب- لا تقدم الحكاية\* في تسلسل متصاعد وإنما على العكس بشكل متقطع إذ يتخلل سرد الحكاية وقفات وأغنيات وخطاب يعلق عليها.

ج- يتم التأكيد على قطع التسلسل من خلال

الأداء\* الذي يتغير مع تغير نوع الخطاب\*، فتارة نجد الممثل\* يؤدي الدور المعطى له، وتارة نجده يخاطب الجمهور بشكل مباشر مما يؤدي إلى كسر الإيهام (انظر التوجه إلى الجمهور).

وأداء الممثل\* يعطي التفریب كل فعاليته من خلال الحركة\* التي تكشف المبتدع الاجتماعي (انظر الفستوس)، ومن خلال الإلقاء\* ذي الوقع الغريب. وبذلك يبدو الممثل في العرض وكأنه يبرهن على ما يؤديه أكثر من كونه يعيش الدور. كما يبدو كمن يعرف مراحل الحكاية سلفاً من بداية إلى تصاعد إلى نهاية. يساعده في ذلك الوسائل التقنية المستخدمة خلال العرض من لوحات مكتوبة تعلن عن مضمون ما سيُعرض في كل لوحة وهذا ما يستجد كل مفاجأة.

د- يتحقق التفریب أيضاً من خلال كسر العلاقة الأحادية بين الممثل والشخصية\* فالممثل الواحد يمكن أن يلعب هذه شخصيات والشخصية الواحدة يؤديها عدة ممثلين، وأدوار الرجال تؤديها النساء والعكس صحيح، إلى ما هنالك من وسائل تتنافى مع ما اعتاد عليه المتفرج في المسرح.

هـ- لا يقدم الديكور\* صورة متكاملة إيهامية وإنما يتألف من مجموعة علامات مُفككة تبعد عن أي تصوير واقعي وتتطلب من المتفرج أن يتعرف على المكان المُصور وأن يحاكم ما يراه.

## التفریب في المسرح العالمي:

إن التفریب الذي نقر له بريشت وأعطاه قيمته التعليمية ليس جديداً تماماً على المسرح.

وعودة مُخرجين شباب درسوا في الغرب.

لاقى التفریب كَيفيةً أو كهدفٍ إيديولوجيٍّ اهتمامًا كبيرًا على صعيد التنظير في نَدَوات اليهرجانات\* المسرحية وفي الكِتابات النظرية والبيانات المسرحية ضمن الاهتمام بموضوعة تأثير العَرَض على المُتفرِّج، أو على صعيد الكِتابات المسرحية حيث ظهرت مُحاولات لاستنباط عناصر تفریب من التراث العربي أمثال الحكواتي\* والسامر\* والراوي\*، وهذا ما يَبْدَى من نُصوص الكاتيبين المصريين محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣) ويوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) والكاتب السوري سعد الله ونوس (١٩٤١-). كان لذلك التوجّه تأثيره أيضًا على الإخراج\*، وعلى أسلوب تقديم العَرَض المسرحي وهذا ما نَجده على الأخص في أعمال المُخرج السوري شريف خزندار (١٩٤٠-)، والمُخرجين اللبنانيين روجيه صاف (١٩٤١-) وجلال خوري (١٩٣٤-)، والعراقي قاسم محمّد (١٩٣٥ -) والمصري كرم مطاوع (١٩٣٤-) وغيرهم.

انظر: ملحمي (مسرح-)، الإيهام، الإنكار، التأثير.

#### Segmentation

#### ■ التَقْطِيع

#### Découpage

التقطيع هو الشكل الذي يَتَنظَّم فيه المَعْل المسرحي بحيث تَتحدّد المفاصل الرئيسية للمَحْدَث من خلال تقسيمه إلى وَحَدَاتٍ ومُثل الفَصْل Acte والمَشْهَد Scène واللوحَة Tableau، وغير ذلك من أنواع التقطيع المُستخدَمة في المسرح.

ومع أنّ التقطيع يُعتَبَر من مُكوّنات الشكل المسرحي، ومع أنّه في العَرَض المسرحي يَرْتَبِط

فالمسرح الشرقي\* التقليديّ يَحْتَوِي عناصر تفریب عديدة ومثل اتصال المُمثل عن الدّور (انظر الكابوكي) وتقديم المَحْدَث على شكل تَراُمْن بين السرد\* الرّوائي والأداء الراقص (انظر الكاتاكالِي، البونراكو). وفي تاريخ المسرح الغربي أيضًا أمثلة كثيرة على تقنيّات التفریب نَذكر منها على سبيل المِثال وجود الجوقة\* التي تَقْطَع المَحْدَث وتُعلّق عليه في المسرح الإغريقي، وأداء الرّجال لأدوار النساء في المسرح الإليزابيثي إلخ.

وحقّى على الصعيد النظري لا يُعتَبَر بريشت أوّل من ابتدع وسائل التفریب في المسرح فقد نادى الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) منذ القرن الثامن عشر بنوع من الازدواجيّة في أداء المُمثل. لكنّ عناصر التفریب هذه لم تُستخدَم فعليًا وإطار مُكامل له بُعد إيديولوجيّ إلّا مع بريشت.

أمّا المسرح العربيّ، فعلى الرغم من أنّه استمدّ شكله في أواخر القرن التاسع عشر من المسرح الغربيّ، إلّا أنّ أعراف الفُرْجة الشعبيّة المَحَلّيّة ظَلَّت سائدة فيه (إدخال الفَناء والرقص والراوي، صَحَب المُتفرِّجين وتناولهم المأكولات أثناء العَرَض ومقاطعتهم للمُمثلين للتعليق على المَحْدَث والتدخل فيه والمطالبة بفواصل\* هزليّة إلخ)، وقد كان لذلك قوّره في إضمااف المنحى الإيهاميّ لهذا المسرح.

بعد ذلك بدأ المسرح يَتَطَوَّر باتجاه إزالة هذه العناصر وفرض أعراف المسرح الأرسطالتي\* الإيهامية، ومنها شكل المكان\* المُستدّ من الثُلْبَة الإيطالية\* مع كُلّ ما يَسْتَبْه على صعيد الشكل والمضمون. وكان يجب انتظار السّينات لكي تُناقش الصّلاقة الإيهامية في المسرح بشكل وّاع، وذلك مع بداية ترجمة بريشت إلى العربية

المسرحية، والفصل الثاني يُحدّد تطوّر الحبكة من المقدمة\* إلى الذروة\*، والثالث هو الذروة وفيه عناصر المقدمة\*، والفصل الرابع يُحدّد للخاتمة\* التي تأتي في الفصل الخامس. وقد صار التقطيع إلى فصول ومُشاهد أحد القواعد\* المسرحية التي اعتمدها الكلاسيكيون في فرنسا في القرن السابع عشر، وبعض الكُتّاب في إنجلترا مثل بن جونسون Ben Johnson (١٥٧٢-١٦٣٧).

نتيجة لذلك صارت التراجيديا تحتوي على خمسة فصول في كلّ منها عدد من المُشاهد يُعلن عن كل منها في النصّ المكتوب بالإرشادات الإخراجية\*، في حين لا تظهر كقطيع في العرض. أمّا مِيار الانتقال من مشهد لَمُشهد فهو دخول أو خروج إحدى الشخصيات. أمّا الكوميديا\* فكانت تحتوي على ثلاثة فصول ثمّ صارت تُخضع للقواعد الكلاسيكية مع موليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٣) وتُقلع إلى خمسة فصول.

بالمُقابل، في مسرح القرون الوسطى ومسرح القرن السادس عشر في إنجلترا وإسبانيا حيث لم يكن هناك اهتمام بقواعد القدماء، لم يُعتمد التقطيع إلى فصول خمسة، وإنّما أفرز كلّ نوع مسرحي شكل التقطيع الخاص به والمُرتبط بطبيعة العرض كُفُرجة تمتدّ طويلاً. ففي المسرح الديني\*، كان التقطيع يتمّ من خلال إدخال فواصل\* كوميديّة أو فُنائية، وفي مسرح الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) كانت المسرحيّة تُقسّم إلى مُشاهد، كما أنّ التقطيع إلى «أيام» مع اعتماد الفواصل الفُنائية والراقصة كان سائداً في مسرحيّات الإسبانيّ لوبي دي فيغا Lope de Vega (١٥٦٢-

بضروريّات مادّية يثقل تحليدها فُسحة من الوقت لاستراحة المُتفرّجين والمُمثّلين ولتغيير الديكورات، إلّا أنّه ذو علاقة وثيقة بالمعنى الإجماليّ للعمل: فهو يُحدّد نوعيّة التلقّي المطلوبة (إيهام/كُسر إيهام). كما أنّه يرسم الإيقاع\* الداخليّ للعمل ويخلق علاقة مُعيّنة بين الأجزاء (الإيهام بالتالي أو بالقطع). وبذلك يُعتبر التقطيع من العناصر التي يتجلّى عبرها الزمن\* في المسرح بشكل ملموس.

### التقطيع والأعراف المسرحيّة:

ارتبط التقطيع تاريخياً بأعراف\* الكتابة والعرض في المسرح وكان جزءاً منها. وقد اختلف وُضعه باختلاف هذه الأعراف ومدى صرامتها:

- في المسرح اليونانيّ لم يُعرف التقطيع إلى فصول رغم أنّ التراجيديا\* كانت ذات بُنية مُحدّدة لها مراحلها التي لا تُنتَهِر. وقد عرّض أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في كتاب «فنّ الشعر» مراحل تطوّر الحكاية\* ورَبطها بالتصاعد الدراميّ. أمّا في العرض فقد كان دخول وخروج البُحرة\* والتناوب بين فُناء البُحرة وجوار الشخصيات هو الذي يَهيّل بين الأجزاء ممّا أفرز نوعاً خاصاً من التقطيع الداخليّ.

يُعتبر المُنظر الرومانيّ هوراس Horace (٦٥ ق.م) أوّل من أدخل التقطيع إلى فصول خمسة. وتَجد ذلك في أعمال الكاتب الرومانيّ سينيكا Sénèque (٢٠ ق.م-٦٥ م).

- اعتباراً من عصر النهضة، وُضِع الرغبة في تقليد القدماء، اعتمد تقسيم هوراس إلى فصول خمسة، وتمّ تحديد وظيفة لكلّ فصل من الفصول: فالفصل الأوّل يُعرّف بموضوع

و«الحركة» و«الركع» و«الفصل» و«المرحلة» في مسرحياته «ثورة صاحب الحمام» و«ديوان الزنج» و«رحلة الحلاج». كما أنَّ المسرحي السوري سعد الله ونوس (١٩٤١-) استخدم تسمية «تفصيل» للمشاهد التي تتكوّن منها مسرحيته «ممنمات تاريخية».

### الفصل

أصل الكلمة في اللاتينية من Actus وتعني فعل وحركة وسلوك. والفصل هو أحد التقسيمات المتعارف عليها منذ زمن طويل للمقاطع ذات الأهمية المتكافئة في المسرحية ولمراحل تطوّر الحدث. والمثال الأوضح على البعد الدرامي للتقطيع إلى فصول هو التفسير الذي أعطاه الألماني فرايتاغ Freitag للتطابق بين الفصول الخمسة وبين تطوّر الحدث من بداية إلى ذروة إلى خاتمة (انظر هرم فرايتاغ في كلمة الذروة).

يشكّل الفصل وحدة مستقلة ومكاملة زمنياً ومرحلة من مراحل سيرورة الحدث لكن ذلك لا يمنع من وجود رابطة بين الفصول لأنّ الانتقال من فصل لفصل لا يكسر التصاعد الدرامي للحدث. ارتبط التقطيع إلى فصول في المسرح الكلاسيكي بالاهتمام بتحقيق وحدة الزمان. فقد استُخدمت الفترة الزمنية الفاصلة بين الفصول كثيرًا لوقوع أحداث لا يراها المُتفرّج على خشبة. يُؤدّي ذلك إلى حدّ أدنى من المطابقة المعقولة بين زمن الفعل الدرامي (٢٤ ساعة كحدّ أقصى) وبين الزمن الذي يعيشه المُتفرّج أثناء العرض (ساعتان تقريباً)، وفيمن مبدأ مشابهة الحقيقة.

١٦٣٥) في العصر الذهبي الإسباني. - اعتباراً من القرن الثامن عشر، لم يعد التقسيم إلى فصول قاعدة إلزامية وصارت المسرحيات تُقطّع إلى مشاهد تُشكّل كلّ منها لوحة مُستقلة، وهذا ما نجده في مسرحيات الفرنسي بول ماريو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣)، وفي مسرحيات الألمانيتين ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وجاكوب لنز J. Lenz (١٧٥١-١٧٩٢) وغيرهما. ويُعتبر الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) أوّل من علّق مفهوم اللوحة في التقطيع بشكل نظري، وفيمن منظور تحقيق الإيهام.

في المسرح الحديث، ومع غياب الأعراف المسرحية، صار هناك تنوّع في أشكال التقطيع منها ترقيم المقاطع في النصّ واستخدام الإضاءة\* والموسيقى وإسدال الستارة\* في العرض. وقد استُخدمت هذه الأشكال حسب ذوق ورغبة الكاتب والمخرج\*، فصارت خياراً واعياً يمكن أن يربط العمل المسرحي بجماليّة مُعيّنة، أو يُشكّل إرجاعاً إلى دراماتوجية\* ما (التقطيع إلى أيام يذكر بمسرح القرون الوسطى).

في بدايات المسرح العربي، اعتمدت الكتابة المسرحية نفس أشكال التقطيع المُستخدمة في الغرب. أمّا في العرض، فقد أدخل بعض المسرحيين الفواصل الهزليّة والبنائية لتلبية ذوق الجمهور. في تطوّر لاحق، وفيمن توجّه العودة إلى التراث والرغبة في التخلص من سيطرة القواعد المسرحية الغربية، رَفَض بعض المسرحيين العرب أسلوب التقطيع التقليدي واعتدوا تسميات جديدة مأخوذة من التراث في بعض الأحيان. فقد استُخدم التونسي عز الدين المليني (١٩٣٨-) تسميات مثل «الطور»

## المشهد

يختلف مفهوم المشهد من منظور إلى آخر. فهو يمكن أن يُعتبر وحدة زمنية صغرى تتحدد بدخول أو خروج إحدى الشخصيات. أو يُعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مُكتمل في مكان واحد، وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة.

أصل الكلمة من اليونانية *Skênê* التي تعني الخشبة، أي إنَّ المشهد كان في الأصل مفهومًا مكانيًا وزمانيًا في آنٍ معًا، وقد حافظت اللغة الفرنسية على هذه العلاقة إذ تُستخدم فيها نفس الكلمة للمشهد *Scène* وللخشبة *Scène*، في حين أنَّ بقية اللغات الأوروبية تُميز بين هاتين الكلمتين: *Escenico/Escena Scenico/Scena* *Bühne/Auftritt Stage/Scene*.

قبل أن تسود قواعد الكلاسيكية\* في المسرح الأوروبي، وانطلاقًا من طبيعة العرض في القرون الوسطى، كان المشهد هو الوحدة الأساسية ويشكل مقطعًا مستمرًا في مكان واحد. وعندما تُفَرِّغ الخشبة من الشخصيات يُعتبر أنَّ المشهد قد انتهى، ويمكن أن يتقل الحدث إلى مكان آخر كما هو الحال في مسرح شكسبير وغيره.

في التقاليد الفرنسية التي بدأت مع الكلاسيكية، تقلص دور المشهد كوحدة مُستقلة، وكان ذلك مبنياً على تصوّر أدبي أكثر منه درامي. فقد اعتُبر المشهد مقطعًا صغيرًا يدور في مكان واحد ولا تتغير فيه الشخصيات. ولأنه كان يجب ألا تبقى الخشبة فارغة حسب الأعراف الفرنسية، فقد ظهر مبدأ المشهد الانتقالي *Scène transitoire* الذي يُستخدم للإعلان عن مجيء شخصية ما وبما يُعطي تكتيًّا دراميًّا.

## اللوحة

يختلف مفهوم اللوحة كوحدة تقطيع بُنيوية عن مفهوم الفصل والمشهد، لأنَّ الفصل هو وحدة ترتبط ببناء الحدث ويتصاعده، أما اللوحة فهي مقطع له استقلالته وشكل قطعا مع ما يسبقه وما يليه. كذلك فإنَّ تراكم المعنى في تنالي اللوحات يختلف عنه في تنالي الفصول.

واللوحة وحدة مكانية أيضًا. فكما يكون للوحة في الرسم إطارها الخاص، يكون للوحة في المسرح حدودًا مكانية تُعطيها استقلالية عضوية. هذا المبدأ هو استمرار لتقليد اللوحة الحية *Tableau Vivant* التي يأخذ الممثلون فيها وضعية سُكون تُذكر بلوحات أو منحوتات معروفة وتُوحى بالموقف المُعبر. وقد كان هذا التقليد معروفًا منذ القرون الوسطى حيث كان الممثلون يأخذون وضعيات ثابتة في المشاهد التي كانت تُقدّم على حُرّيات، ثم تبلور في القرن الثامن عشر حيث تحوّل إلى تقنية مُشاهدة.

والواقع أنَّ التقطيع إلى لوحات بدأ في القرن الثامن عشر ضمن الاهتمام بتحقيق الرؤية التصويرية الإيهامية. وقد استُخدم هذا التقطيع بشكل مُتكرر لاحقًا في المسرح التعبيري الألماني (انظر التعبيرية والمسرح)، وترافق مع الرؤية الملحمية التي تجعل الحدث يمتدّ زمنيًا مع غلبة الطابع السُرّي وغياب الأزمة.

طوّر المسرحي الألماني برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦) مفهوم اللوحة واستخدمها بكافة أبعادها. فقد اعتبرها جزءًا من كُُلِّ. لكنه جزء مُستقلّ تمام الاستقلالية عما يليه، وله الضموسم\* الخاص به. وقد استُخدم بريشت تقنية اللوحة لكي يقطع التسلسل المريح للحدث ومّا يُؤدّي إلى كُسر الإيهام. وقد اعتبر أنَّ الفراغ بين اللوحات لا يُعبر عن توقّف في



الأشكال. كذلك اعتمدت التكميية تقنيات اللصق Collage التي تربط بين عناصر متنوعة المصدر (قصاصات صحف وقماش وأشياء مختلطة تُلصق على اللوحة)، وبهذا تكون اللوحة التكميية صورة عن الحياة في العالم الصناعي.

لم تؤثر التكميية بشكل مباشر على المسرح لكن العلاقة بينها وبين المسرح يمكن أن نقيم ضمن التوجه العام الذي ساد في بدايات القرن لتجديد اللغة المسرحية من خلال عناصر مستقاة من الفنون التشكيلية، خاصة وأن الرسامين الذين قاموا بتصميم بعض الديكورات والأزياء للمسرح كانوا أساساً من الرسامين التكميين، وأهمهم بابلو بيكاسو P. Picasso وجورج براك G. Braque.

انظر: الرسم والمسرح.

#### ■ التلفزيون والمسرح Television and Theater Télévision et Théâtre

يلعب التلفزيون كوسيلة اتصال جماهيرية دوراً هاماً في الترفيه بالمسرح ونشر أعماله من خلال بثها على الشاشة الصغيرة. وقد أدت هذه العلاقة بين التلفزيون والمسرح إلى خلق اختصاص الإخراج التلفزيوني للمسرح وإلى تشكيل تقنيات وجماليات خاصة جعلت عمل المخرج التلفزيوني للمسرح يغطي أحياناً على عمل المخرج المسرحي.

في بدايات التلفزيون لم تكن التقنيات تسمح بتسجيل الأعمال المسرحية، ولذلك كان البث المباشر من صالات المسرح هو الإمكانية الوحيدة لنقل الأعمال على الشاشة الصغيرة. في يومنا هذا سمح التصوير بالفيديو بتسجيل وبت الأعمال بشكل متكرر، ويظهر المسرحيات المسجلة على شرائط فيديو تجارياً.

الزمن، وإنما يفترض أن أموراً ما تعطل خلاله مما يدفع المتفرج للتفكير والحكم.

في المسرح الحديث، استُخدمت تقنية الضطيع إلى لوحات بمنحى دلالي على مستوى الكتابة والإخراج. يبدو ذلك بشكل واضح في مسرح الحياة اليومية\* الذي يقوم على مبدأ اللوحة كقطع وتصوير، والذي يعتمد شكل اللصق Collage، أي تركيب جزئيات متناثرة تُشكل في مجملها صورة. في بعض العروض التي قُدمت لهذه المسرحيات، كانت مفاصل الحداث تتجلى بتجديد وضعية الممثلين بحيث يتم التأكيد على اللوحة بالمعنى التصويري. انظر: الإيقاع، الزمن في المسرح.

#### Cubisme

#### Cubisme

#### ■ التكميية والمسرح

تسمية مأخوذة من كلمة مكعب Cube. والتكميية حركة فنية ظهرت ما بين ١٩٠٧ و١٩١٢ في مجالي الرسم والنحت، وكانت من الاتجاهات التجريبية التي لعبت دوراً في تطوير شكل الديكور والزي\* المسرحي. تأثرت التكميية بتطور الرياضيات والعلوم، وبالتطور الصناعي الذي حوّل العالم إلى ما يشبه الآلات المُرَكَّبة، وبالدمار الذي خلفته الحرب العالمية.

من هذه المنطلق يمكن فهم الملامح الأساسية للتكميية التي تقوم على كسر القواعد الموروثة لمنظور الأبعاد الثلاثة، وتسمى إلى تحقيق رؤية شمولية من خلال تصوير جزئيات الواقع. تُعتبر التكميية مجلدة لكونها اعتمدت التشكيلات الهندسية والتكوينات المجردة والمطلوب كأساس في اللوحة بذكر الصورة مما جعل ترتيب السطوح والألوان يحل محل تصوير

للفرنسي جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩) التي أخرجهما للتلفزيون الفرنسي مارسيل بلوقال M. Blumal (١٩٢٥-) في ديكور طبيعي، ومسرحية «الجريمة والوقاب» المأخوذة عن دوستويفسكي Dostoievski التي أعدها وقدمها للتلفزيون المخرج البولوني أندريه فايدا A. Wajda (١٩٢٦-) في ديكور طبيعي في بولونيا، وبعض مسرحيات الإيطالي جورجيو شتريلر G. Strehler (١٩٢١-) التي صُوِّرت للتلفزيون الإيطالي.

هناك أنواع مسرحية تُلقي رواجًا لدى المُتفرِّجين لذلك تُشكِّل أولويَّة في البثِّ التلفزيوني. في طليعة هذه الأعمال تلك التي تتحول طابعًا اجتماعيًا ومُسلِّيًا وتقوم على الحبكة\* المُشوِّقة مثل مسرحيات البولفار\*. وقد خصَّص التلفزيون الفرنسي على سبيل المثال برنامجًا اسمه «في المسرح هذا المساء» لتقديم هذا النوع ويثَّه في أنحاء العالم. كذلك فإنَّ المسرحيات الكوميديَّة أو الفُنايَّة هي المُفضَّلة للبثِّ التلفزيوني في البلدان العربيَّة، ومن أهمَّها مسرحيات المصريين فؤاد المهندس وعادل إمام، والسوريين دريد لحام ومحمود جبر في سورية على سبيل المثال لا الحصر. من الأعمال التي بُثِّت أيضًا على شاشة التلفزيون بشكل دائم الكلاسيكيات التي يُمكن نقلها مباشرة من صالة المسرح أو إعدادها لتُقدَّم على الشاشة الصغيرة، وقد قام التلفزيون البريطاني بتقديم سائر أعمال شكسبير التي قُدِّمتها «فرقة شكسبير المَلَكِيَّة» على الشاشة الصغيرة.

نتيجة لذلك يُمكن الحديث عن وجود أرشيف لا بأس به من الأعمال المسرحية المصوَّرة تلفزيونيًّا محفوظة في المؤسسات التوثيقية المُعنيَّة مثل المعهد الوطني للوسائل

وفن إخراج المسرحيات للتلفزيون يتطلَّب خبرة خاصَّة تُجمع بين المعرفة بالمسرح وبتقنيَّات التلفزيون، وتتطلَّب التوفيق بين شكلين مُختلفين من الطفي والإدراك\*. ففي صالة المسرح تكون للمُتفرِّج الحُرِّيَّة في توجيه بصره نحو ما يُريد وانتقاء العلامات التي تهَمُّه، أمَّا أمام شاشة التلفزيون فإنَّ استخدام الكاميرا هو الذي يُحدِّد زاوية الرُّؤية ويُلَوِّظ الصورة من خلال التركيز على تفاصيل مُعيَّنة والتصوير في لَقَطات مُقرَّبة. من جهة أخرى فإنَّ انتقال الصوت في صالة المسرح يتعلَّق بشكل العمارة المسرحية\* وتتبدلات الصوت في الصالة، في حين تكون هناك ضُرورة عند التسجيل للتلفزيون لتأطير الصوت من خلال تركيب ميكروفونات خاصَّة للبثِّ التلفزيوني، أو إلغاء الصوت أثناء التسجيل وإجراء عملية دبللاج لاجبة ومُستغلة. نتيجة لذلك فإنَّ المخرج التلفزيوني يلعب دورًا مُستقلًا في توجيه إدراك المُتلقي وفي تركيب المعنى، وفي تقديم قراءة\* مُعيَّنة للعمل، وفي نجاح النُّقل التلفزيوني يقيِّمًا وقيًّا أو فشله.

انطلاقًا من هذه الخصوصية، فإنَّ بعض المُخرِجين المسرحيين لا يُوافقون على بثِّ أعمالهم في التلفزيون خوفًا من أن تتغيَّر قيمتها الفنيَّة، أو يقومون هم أنفسهم بإخراجها للتلفزيون، وهذا ما حقَّقه البريطاني بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) الذي أخرج مسرحية «الماهاباراتا» للتلفزيون عام ١٩٨٨ بعد أن قدَّمها في المسرح، والإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) الذي أدار شخصيًّا إخراج مسرحية «في انتظار غودو» للتلفزيون البريطاني.

من أشهر الأعمال المسرحية المصوَّرة للتلفزيون في إخراج مُتميِّز مسرحية «فيدرا»

السُّمِّيَّة البَصَرِيَّة في فرنسا.

انظر: وسائل الأتصال والمُشْرَح، الدراما التلفزيونية.

## ■ التمثيل

### Identification

### Identification

في اللغة العربية تَمَثَّلَ بِالشَّيْءِ = تشبَّه به، ويقول المُحدِّثون تَمَثَّلَ الأدب كأنه مَرْجِه بذاته. ويُستعمل أيضًا تعبير التَّماهي.

والتمثيل مُصطلح من عِلْم النفس يدلُّ على عملية بيسكولوجية غير واعية يَحمِل الإنسان من خيالاتها إلى التشبُّه بإنسان آخر، وهي جزء هام من آلية تُكوِّن الشخصية عند الطِّفل. والتمثيل في الأدب والفنِّ، وعلى الأخصَّ في المسرح، مُرتبط بعملية الإيهام. فالتمثيلُ يتمثل الشخصية التي يُؤدِّيها (بنسبة مُثبِّتة)، كذلك فإنَّ القارئ والمُشْرَح يتماطف مع الشخصية ويتمثل نفسه بها وبالتمثيل الذي يُؤدِّيها، أو يتمثل نفسه بالموقف الذي يَعبئه بشكل أو بآخر.

تطوَّر عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد S. Freud إلى عملية التمثيل وحلَّها استنادًا إلى أمثلة استقاها من المسرح والأدب. فقد اعتبر التمثيل بَيكَل العمل الأدبيَّ ظاهرة لها جُذورها في اللاوعي تدخل ضمن البحث عن المُتعة وتؤدي إلى التطهير. وقد تَوَقَّف فرويد عند نوعية هذه المُتعة ورأى أنها عملية مُركَّبة. فالمتلقِّي يَروى في مشهد غلاب الشخصية صورة لغذابه هو، ويَفرح حين يُدرك أنَّ هذا الغلاب لا يَمسُه شخصيًا. وبذلك يكون التمثيل عملية تتأتَّى من التعرف على أنا الآخر، والرغبة في امتلاك هذه الأنا. وفي نفس الوقت التمازج عنها وهنا يكمن التطهير.

والواقع أنَّ أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)

٣٢٢ ق.م) تطوَّر في مَعْرِض تحليله للتطهير إلى الرابط العاطفي الذي يَجمع بين المُشْرَح والشخصية وسَمَّاه التعاطف *Empathia*. وهذا الرابط هو الذي يدفع المُشْرَح لمتابعة صعود البطل بسعادة، وكذلك مُراقبة سقوطه بعد الانقلاب مع ما يستتبع ذلك من مشاعر خوف وشُفَّة.

في دراسته «ولادة التراجيديات»، اعتبر الفيلسوف الألمانيُّ فريدريك نيتشه F. Nietzsche أنَّ التمثيل بالشخصية هو أساس العملية الدرامية. وهذه العملية تقترض أنَّ المُشْرَح يَحمِل إلى حالة تجعله يَحكم على الشخصية التي يَجب أن تحوِّل شيئًا من مقومات البطل.

والواقع أنَّ التمثيل يَتِمُّ بأشكال مُتعدِّدة ومن خلال صيورات مُتنوعة حسب النوع الفنيِّ. فهو يتمحور غالبًا حول شخصية مُحدَّدة هي غالبًا شخصية البطل في الأنواع التي تَركِّز على وجوده. وفي حال اعتبر المتلقِّي أنَّ البطل أفضل منه يَحصُل التمثيل من خلال الإيهام به مع الإحساس بأنَّه لا يُمكِنه الوصول إلى مرتبته. أمَّا إذا اعتبره أسوأ منه لَكنه غير مُلذِّب تمامًا، فإنَّ التمثيل يَتِمُّ من خلال التعاطف معه (وهذا ما يَحصُل في الميلودراما). كذلك فإنَّ التمثيل في التراجيديات مُختلِف عنه في الكوميديا حيث لا يَتِمُّ التمثيل بالشخصية الرئيسة التي يَتِمُّ انتقادها وإنما يَتِمُّ التعاطف مع الشخصيات الشابة الأولى *Jeunes Premiers*.

والتمثيل في المسرح مُختلِف عنه في السينما والتلفزيون. ففي المسرح، يَظَلُّ تصوير الواقع، مهما كان دقيقًا، يَضع بشكل أو بآخر لنوع من الأسلبة أو الشُّرطية، في حين أنَّ عملية التصوير السينمائي والتلفزيوني مع إمكانية تركيز الكاميرا على تعابير الوجه وعلى التفاصيل،

جدير بالذكر أنه كان هناك دائماً في فلسفة الفن موقف من التمثيل له منحنى آخر يمتد من أفلاطون (٤٢٧-٣٤٧ ق.م)، ويرفض التمثيل فيمن رفض المحاكاة\* في الفن، ولكن من وجهة نظر أخلاقية لأنه يمكن أن يشكل دعوة إلى الشر.

في القرن العشرين تمت إعادة النظر بطريقة الأداء\* في المسرح الواقعي والطبيعي والتي اعتمدت التقمص الكامل والثماهي مع الشخصية (الممثل يمثل الشخصية والمتلقي يتمثلها غيره)، وقد اقترح بريشت في هذا المنحنى نوعاً جديداً من الأداء التفريري الذي يجعل الممثل يُحاكم الشخصية التي يؤديها ويتمتع منها ويرويها.

كذلك فإنه مع التحولات التي طرأت على مفهوم البطل في الأدب والمسرح والفنون، صار من الصعب الحديث عن التمثيل بشكله التقليدي لأن عملية التمثيل لم تعد مرتبطة بشخصية محددة ولم تعد حتمية، وفي حال حدوثها فإنها يمكن أن ترتبط بالموقف المطروح ككل. وقد عالج الفيلسوف الفرنسي لويس ألتوسير Louis Althusser التمثيل بنفس المنحنى البريشتي حين طرح وجوب تخليقي تفسير التمثيل ضمن الإطار البسيكولوجي الضيق. لأن العمل الفني يجب أن يصاغ بشكل لا يتم معه التمثيل بشخصية محددة فقط، وإنما بحيث يخلق نوعاً من الوعي الجماعي يتمثل نفسه ويتجسد بشكل ما في العمل الفني، وهذا ما أسماه ألتوسير «الوعي المتفرج Conscience Spectatrice»، وهو وعي يتكون عبر أسلوب عرض المضمون الإيديولوجي للمسرحية (تسلل أحداث الحكاية) وعرض الشخصيات (إلخ). وهو يدفع الجمهور\* للربط والمقارنة بين ما يراه على خشبة وبين ما يعيشه في حياته اليومية.

انظر: الإيهام، النعمة.

وإعطاء صورة مطابقة بشكل إيقوني للواقع تُساعد على تحقيق إيهام أكبر، وبالتالي فإن التمثيل يكون مُخفياً وأكثر سهولة، خاصة وأن مُمتلي السينما والتلفزيون هم غالباً من النجوم.

وفي كل الأحوال تظل نوعية التمثيل مرتبطة بطبيعة المتلقي (سبته وثقافته وقدرته على التصديق ونوعية متابعتها للعمل)، وهذا يُحدد بالتالي طبيعة استقبال\* العرض وطبيعة النعمة. وقد صنف الباحث الألماني هانس روبر جوس H.R. Jauss هذه النعمة حسب معايير مُحددة إلى نماذج من خلال عمليات بيسيكلوجية مُختلفة تتراوح بين الإحجاب والتعاطف والشفقة على الشخصية الضعيفة وبين الدهشة والاستغراب والهزء إلخ.

يُعتبر موقف الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من التمثيل محطة هامة في تاريخ التعامل مع هذا المفهوم. إذ إن بريشت طرحه ضمن إعادة النظر بالهدف التفريري للمسرح الأرسطاطلي\*. وقد اعتبر أن التمثيل الكامل بالشخصية يؤدي إلى غياب القدرة على الحكم والانتقاد عند المُفرج. وبريشت لم يرفض التمثيل وإنما دعا إلى إعادة النظر بتوظيفه وبطريقة تحقيقه. فقد اعتبر أن التعرف على الشخصية وعلى أفعالها هي مرحلة أولى في عملية التلقي تستبعا عملية نقد، وكان المُفرج يقول لنفسه «نعم، ولكن...» (انظر التفرير، الإنكار).

هذا الموقف يُبرز ضمن المنظور الإيديولوجي الذي انطلق منه بريشت لأن تحقيق التمثيل في المسرح الأرسطاطلي يُنتقل من افتراض أن الطبيعة الإنسانية ثابتة يمكن عزلها عن الإطار التاريخي وعن التحولات، وهو ما رفضه بريشت وسعى إلى عكسه في المسرح الملحمي\*.

## ■ التَّشْيِيطُ الْمَسْرُحِيُّ Theatrical Animation

## Animation Théâtrale

التَّشْيِيطُ الْمَسْرُحِيُّ والثقَافَتِيّ تَعْبِيرُ دَرَجِ اسْتِعْمَالِهِ اعْتِبَارًا مِنْ مُتَنَصِّفِ الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ فِي الْغَرْبِ فَيَمُنْ تَوَجُّهُ عَامٌّ لِنَشْرِ الثَّقَافَةِ فِي الشَّرَائِحِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ الَّتِي كَانَتْ مُسْتَنَاشَةً مِنَ النِّشَاطَاتِ الْفِكْرِيَّةِ وَالْفَنِّيَّةِ بِشَكْلِ عَامٍّ.

ثَارَ النَّقَاشُ حَوْلَ مَفْهُومِ التَّشْيِيطِ مِنْذُ ظُهُورِهِ، فَقَدْ رَفَضَهُ الْبَعْضُ عَلَى أَنَّهُ وَسِيلَةٌ إِيدِيُولُوجِيَّةٌ مُوجَّهَةٌ لِتَكْرِيسِ الْأَفْكَارِ، فِي حِينٍ وَجَدَ الْبَعْضُ الْآخَرُ أَنَّهُ وَسِيلَةٌ فَعَّالَةٌ لِأَنَّهُ لَا يَسْعَى لِتَوْجِيهِ الْآخَرِينَ بِشَكْلِ مُبَاشَرٍ وَإِنَّمَا يَجْعَلُهُمْ يُهَيِّوْنَ عَنْ أَنْفُسِهِمْ بِهَرِيَّةٍ وَهَذَا هُوَ الْمَعْنَى الْأَنْفِلُوسَاكْسُونِيّ لِلتَّشْيِيطِ.

يُعْتَبَرُ التَّشْيِيطُ جُزْءًا مِنْ حَرَكَةِ اجْتِمَاعِيَّةٍ ظَهَرَتْ فِي السَّنِيَّاتِ فِي الْغَرْبِ، وَزِمَتْ لَكَثَرِ طَوُقِ الْعُرْزَةِ الَّتِي دَخَلَ فِيهَا الْإِنْسَانُ الْغَرْبِيُّ، وَلِتَحْقِيقِ التَّوَاصُلِ بَيْنَ أَفْرَادِ الْمَجْتَمَعِ، وَعَلَى الْأَخْصَصِ فِي ضَوَاحِي الْمُدُنِ الْكَبِيرَةِ وَالْأَحْيَاءِ الْفَقِيرَةِ وَالْمَحَالِيَّةِ. وَقَدْ كَانَ الْمَسْرَحُ أَحَدَ الْوَسَائِلِ الْأَسَاسِيَّةِ لِتَحْقِيقِ ذَلِكَ لِكُونِهِ وَسِيلَةً هَامَّةً مِنْ وَسَائِلِ التَّوَاصُلِ بِسَبَبِ الْوُجُودِ الْحَيِّ لِلْمُمَثِّلِ\* وَلِمَجْمُوعَةِ الْمُتَفَرِّجِينَ فِي مَكَانٍ وَاحِدٍ.

كَذَلِكَ اسْتُخْدِمَ التَّشْيِيطُ الْمَسْرُحِيُّ فِي مَجَالَاتٍ أُخْرَى مِنْهَا الْعِلَاجُ النَّفْسِيّ (انْظُرِ الْبَيْكُودَرَامَا) وَتَأْهِيلَ الْمَعْمُوقِينَ. كَمَا اسْتُخْدِمَ فِي الْمَدَارِسِ فِي أَوْرُوبَا بَعْدَ حَرَكَاتِ آيَارِ ١٩٦٨ لَخَلْقِ عِلَاقَاتٍ جَدِيدَةٍ بَيْنَ الْمُتَعَلِّمِينَ وَالْمُعَلِّمِينَ تَتَجَاوَزُ هَدَفَ نَقْلِ الْمَعْرِفَةِ إِلَى التَّعْبِيرِ وَالْإِبْدَاعِ مِنْ أَجْلِ فَتْحِ الْمَجَالِ لِلتَّلْمِيزِ لِكِي يَتَمَتَّعَ.

إِضَافَةً إِلَى ذَلِكَ، كَانَ هَدَفُ التَّشْيِيطِ الْمَسْرُحِيِّ التَّوَصُّلَ إِلَى جُمْهُورٍ وَاسِعٍ وَمُتَنَوِّعٍ. وَهَذَا التَّوَجُّهُ يُشَكِّلُ امْتِدَادًا لِمَطَالَبَةِ بَعْضِ رِجَالِ

الْمَسْرَحِ فِي فَرَنْسَا امْتَالِ فِيرْمَانْ جِيمِيه F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) وَجَاكْ كُوبُو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) وَشَارْلْ دُولْلَانْ Ch. Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩) وَجَانْ فِيلَارْ J. Villar (١٩١٢-١٩٧١) بِمَسْرَحِ شَعْبِيٍّ وَمَسْرَحِ جُوالٍ\*، وَذَلِكَ مِنْذُ بَدَايَةِ الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ. وَيُعْتَبَرُ الْمَرْكَزُ الَّذِي أَسَّسَهُ أَنْدَرِيهْ كَالْفِيه A. Calvé عَامَ ١٩٤٦ فِي شَرْقِ فَرَنْسَا مِنْ أَوَّلِ الْمَرَاكِزِ الدِّرَامِيَّةِ الْقَائِمَةِ عَلَى مَبْدَأِ التَّشْيِيطِ الْمَسْرُحِيِّ.

اسْتَطَاعَ التَّشْيِيطُ الْمَسْرُحِيُّ لَاحِقًا أَنْ يَنْدَرِجَ ضَمْنَ حَرَكَةِ اجْتِمَاعِيَّةٍ وَمِيَاسِيَّةٍ أَوْسَعٍ فِي مُجْتَمَعَاتِ الْعَالَمِ الثَّلَاثِ، وَهَذَا مَا حَقَّقَهُ رِجَالُ مَسْرَحِ امْتَالِ الْبِرَازِيلِيّ أُوغُسْتُ بُوَالِ A. Boal (١٩٣١-) فِي امْرِيكَا اللَّاتِينِيَّةِ (انْظُرِ مَسْرَحُ الْمُضْطَهَّدِ)، وَالْثُرْكِيّ مِيمِيَّتْ أُولُوسُورِي M. Ullusoy (١٩٤٢-) فِي تُرْكِيَا، وَاللِّبْنَانِيّ رُوجِيهْ عَسَافَ (١٩٤١-) فِي لُبْنَانَ، وَعَمَلُهُمْ يَتَرَاوَحُ بَيْنَ الْمَسْرَحِ التَّحْرِيفِيِّ\* وَبَيْنَ مَسْرَحِ الْمُدَاخَلَةِ Théâtre d'intervention، وَبَيْنَ التَّشْيِيطِ الْمَسْرُحِيِّ فِي أَوْسَاطِ مِنَ الْهُوَا يَصِلُونَ إِلَى حَدِّ تَقْدِيمِ عَرَضٍ مُتَكَامِلٍ.

بِنَاءً عَلَى هَذَا الْمَفْهُومِ الْجَدِيدِ، ظَهَرَتْ وَظِيفَةٌ جَدِيدَةٌ لَمْ تَكُنْ مَعْرُوفَةً مِنْ قَبْلِ هِيَ وَظِيفَةُ الْمُنَشِّطِ الْمَسْرُحِيِّ الَّذِي يَتَرَاوَحُ دَوْرُهُ بَيْنَ الْقِيَامِ بِمَهَمَّاتِ الدِّرَامَاتُورِجِ\* وَالْمُخْرِجِ\* وَحَتَّى الْكَاتِبِ الْمَسْرُحِيِّ.

مِنْ أَيْزِ مَظَاهِرِ التَّشْيِيطِ الْمَسْرُحِيِّ الْأَلْعَابُ ذَاتِ الطَّائِفِ الدِّرَامِيّ الْارْتِجَالِيّ الَّتِي تَجِدُ صَدَى لَدَى جُمْهُورِ الْأَطْفَالِ وَالْيَافَعِينَ فِي الْمَدَارِسِ وَالْعَرَائِزِ الثَّقَافِيَّةِ، وَفِي أَمَاكِنِ الْعَمَلِ وَالشَّارِعِ وَفِي الْمُحْتَرَفَاتِ الْمُتَخَصِّصَةِ (انْظُرِ اللَّوْبِ وَالْمَسْرَحِ)

المُثلّي للتواصل الإنساني، إلا أنه كان لا بُدّ من التوقّف عند خصوصيّة التواصل في المسرح وكيفية تحقيقها، انطلاقاً من الفروقات ما بين عمليّة التواصل اللغويّة كليصال مباشر لمعلومات من مُرسل مُستقبل، وبين التواصل في المسرح كعمليّة إنتاج مُزدوجة: إنتاج الإرسال وإنتاج الاستقبال (انظر العلاقة المسرحيّة في كلمة الاستقبال).

ثار الجدل طويلاً حول وجود التواصل أو عدم وجوده في المسرح، لأنّ التواصل يفترض تبادل الأدوار بين فُعلّي التواصل بحيث يتحوّل المُستقبل بدوّه إلى مُرسل. وهذا ما دَفَع بعض الباحثين، وعلى الأخصّ الفرنسي جورج موان G. Mounin، لأن ينفوا وجود التواصل في المسرح كتبادل مُتناظر بين القطبَيْن وفي الاتجاهين، رغم تلازم الوجود المادّي للمُرسل والمُستقبل معاً، ورغم التطابق الزمنيّ لعمليّة الإنتاج المسرحي وإنتاج التواصل، كما بين الباحث الإيطاليّ دو ماريني De Marinis في دراسته حول التواصل. ذلك أنّ المُتلقي في المسرح ليس مُستقبلاً يتحوّل إلى مُرسل كما في الحوار العاديّ، وحتّى عندما يثبّ بدوّه رسالة، فإنّ رسالته تكون من طبيعة مُختلفة عن الرسالة الأولى إلا في حالة المسرح القائم على مُشاركة الجمهور\* بشكل فعّال كما في المسرح التحيضي\* مثلاً. وطبيعة ردّ المُستقبل (الجمهور) على الرسالة في المسرح تقتصر على كونها تميّزاً عن الاستحسان أو الاستياء من خلال التصفيق أو الصفيّر أو الاستحسان الكلاميّ كما في المسرح اليابانيّ، وهذا يعني عدم وجود تطابق أو تماثل بين عمليّة التواصل في الحياة وعمليّة التواصل في المسرح. ومن المُلاحظ أنّه بعد مرحلة الجدل هذه،

ينصبّ هدف التنشيط المسرحي في عتّة محاور منها تأهيل المُتفرّج\* وتربية حسّه الدرامي وتعريفه بمراحل العمل المسرحي ومُساعدته على النقاش والحوار بعد حضور التفرّص. وفي بعض الحالات يميل دور التنشيط المسرحي إلى حدّ تقديم المُعطيات الأساسيّة التي تُساعد على التعبير والإبداع وتُحقق عمل مسرحي حقيقيّ، وفي هذه الحالة يمكن أن يُعتبر التنشيط جزءاً من التحريض\* في المسرح. وقد ساهم التنشيط المسرحي فعليّاً في كسر طوق المسرح التقليديّ وعلى الأخصّ في أمريكا حيث كان له دوره في بروز تجارب مسرحيّة هائلة.

في يومنا هذا نشهد انحصاراً لظاهرة التنشيط المسرحي مع التفرّجات الجَلَدِيّة التي طرأت على الثقافة بشكل عامّ، ومع اضمحلال الطُروحات التي تُؤكّد على دور المسرح في التغيير الاجتماعيّ.

انظر: الدراماتورج، الدراماتورجيّة، المسرح التحريضيّ.

## ■ التّواصل

### Communication

#### Communication

عمليّة تبادل لمعلومة ما تُشكّل الرّسالة Message التي يتناقضها قطبان هما التّرميل Emetteur والمُستقبل Récepteur وتَمَرّ عبر قناة Canal مُحدّدة (أسلاك الهاتف، الصوت البشريّ إلخ). وشرط تحقيق التواصل هو اشتراك التّرميل والمُستقبل في فهم الرّامزة Code التي صيغت الرسالة بها. وقد صاغ اللغويّ الروسيّ رومان جاكوبسون R. Jakobson هذه العمليّة في نظرية طُبِّقت على اللغة بكل أشكالها، الشّفويّة والمكتوبة، وعلى وسائل الإعلام والاتّصال. وعلى الرغم من أنّ المسرح اعتُبر الحالة

وإنما تَنْتَظِم وتُتَدَاخِلُ ضِمْنَ منظومات تُكوِّن الرسالة. وإيصالها يَتِمُّ ضِمْنَ أَقْنِيَةِ مُخْتَلِفَةٍ (الجبال الصوتية وَجَسَدُ الْمُثَلِّ وأَشَقَّةُ الضوء إلخ). وإدراك\* هذه الرسالة يأخذ طابع التالي الزماني.

من ناحية أخرى، تَجِدُ أوبرسفلد أَنَّ المُرَبِّلَ في المسرح هو خلاصة اجتماع عَمَلِيَّاتٍ بَثٍّ مُتَعَدِّدَةٍ. فهناك كاتب النص (مُرَبِّلُ الرسالة ١) والمُخْرِجُ\* والدراماتورج\* والمُثَلِّ\* وكلُّ يَتَنَبَّي المسرح المُشَارِكِينَ في الفَرْض (مُرَبِّلُ الرسالة ٢)، والرسالتان تتداخلان بنسبة ما لِكُلِّهِمَا لا تتطابقان. وينفَسُ الآليَّةُ يَكُونُ المُسْتَقْبَلُ مُرَبِّيًا فهناك بالنسبة للرسالة ١ القارئ، أمَّا بالنسبة لِمُسْتَقْبَلِ الرسالة ٢ فهو مُسْتَقْبَلُ مُزدوج: مُتَلَقِي الحوار\*، أي الشخصية المُخاطَبَةُ، ومُتَلَقِي الخطاب\* المسرحي أي المُخْرِجُ\* الذي يَسْتَقْبَلُ مُجَمَّلُ الرسالة المسرحية.

وتَكْمُنُ خُصُوصِيَّةُ الرسالة المسرحية في أَنَّهَا تَتَحَقَّقُ فِعْلِيًّا، ويتعامل معها المُسْتَقْبَلُ (المُخْرِجُ) على أَنَّها صحيحة مع إدراكه بِأَنَّها غير حَقِيقِيَّة (أي أَنَّ ما يراه هو مسرح وليس الواقع)، فهو يُدْرِكُ على سبيل المِثَالِ أَنَّ موت الشخصية على الخشبة ليس موتًا حَقِيقِيًّا وإنَّما تمثيل، وهذا هو الإنكار\*. نتيجة لذلك فَإِنَّ عَمَلِيَّةَ التَأَثُّرِ بِالْفَرْضِ تختلف عَمَّا يَحْصُلُ في عَمَلِيَّاتِ التَوَاضُلِ الأُخْرَى في الحياة.

كذلك الأمر بالنسبة لنوع العلاقة التي يَخْلُقُهَا المسرح بين الرسالة ومُسْتَقْبَلِهَا. فالمُسْتَقْبَلُ في المسرح يُعرَفُ أَنَّهُ مَعْنِيٌّ بِالرَّسَالَةِ، لَكِنَّ تَمَاسَّهُ معها غير مُبَاشِرٍ، وَيَمَرُّ غَيْرَ الْعَلَاقَةِ بَيْنِ الشَّخْصِيَّاتِ. وَحَتَّى عِنْدَمَا يَتَلَقَّى أَجْزَاءَ مِنَ الرِّسَالَةِ بِشَكْلِ مُبَاشِرٍ (إِضَاعَةٌ، صَوْتٌ إلخ) فَإِنَّهُ لَا يَسْتَطِيعُ الرَّدَّ عَلَيْهَا مُبَاشَرَةً لِأَنَّهَا لَا تَوُجِّهُ إِلَيْهِ

ويَتَأَثَّرُ مِنْ تَطَوُّرِ البَحْثِ المسرحية بِاتِّجَاهِ الانْفِتَاحِ عَلَى مَا هُوَ أَبْعَدُ مِنَ المَتْنِجِ اللُّغَوِيِّ والسميولوجيا\*، تَمَّ النَظَرُ إِلَى التَوَاضُلِ مِنْ خِلَالِ خُصُوصِيَّتِهِ فِي المَسْرَحِ، وَطَرَحَ مِنْ خِلَالِ مَفْهُومِ الاستقبال\*، عَلَى أَسَاسِ أَنَّ نَظَرِيَّةَ التَوَاضُلِ الْعَامَّةَ لَا تَنْطَبِقُ عَلَى هَذِهِ الْخُصُوصِيَّةِ وَلَا تَدْخُلُ فِي تَفَاصِيلِ آليَّةِ التَلَقِّيِ فِي المَسْرَحِ.

من الدِّراسات التي تَوَقَّفتْ عِنْدَ خُصُوصِيَّةِ التَوَاضُلِ فِي المَسْرَحِ وَأَعْلَنتْ عَلَى وَجُودِهِ، دِرَاسَاتُ الْبَاحِثَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ آن أوبرسفلد A. Ubersfeld فِي كِتَابَيْهَا «قِرَاءَةُ المَسْرَحِ» و«مَدْرَسَةُ المُخْرِجِ».

حَلَّلَتِ آن أوبرسفلد عَنَاصِرَ التَوَاضُلِ المَسْرَحِيِّ بِشَكْلِ مُفَعَّلٍ، وَاعْتَبَرَتْ المَسْرَحَ وَسِيكًا Medium له صِفَاتُهُ الْمُتَعَدِّدَةُ لِأَنَّهُ مُتَعَدِّدُ الْأَعْيَادِ وَيُخَاطَبُ حَوَاسَّ عَدِيدَةٍ مِنْ خِلَالِ أَقْنِيَةِ مُخْتَلِفَةٍ. وَالرَّسَالَةُ فِيهِ مُتَرَاكِبَةٌ الْعَنَاصِرُ وَلَهَا طَابَعُ التَّسْلُسِ فِي الزَّمَانِ. كَلَّلَتْ أَعْيَرَتْ أَنَّ كُلَّ عُنْصُرٍ مِنْ عَنَاصِرِ التَوَاضُلِ فِي المَسْرَحِ لَهُ طَبِيعَةٌ مُرَبَّجَةٌ:

فَالْمُرَبِّلُ وَالْمُسْتَقْبَلُ كُلُّهُمَا عَلَى جِدَّةٍ هُمَا بِالْحَقِيقَةِ مُرَبِّلٌ وَمُسْتَقْبَلٌ مُزدوج لِأَنَّ عَمَلِيَّةَ التَوَاضُلِ فِي المَسْرَحِ هِيَ عَمَلِيَّةٌ مُزدوجة، وَاحِدَةٌ تَتِمُّ بَيْنَ الصَّالَةِ وَالخَشْبَةِ، وَالأُخْرَى تَتِمُّ بَيْنَ الشَّخْصِيَّاتِ الْمُتَحَادِرَةِ، وَتَوَضَّعَ ضِمْنَ الْأُولَى.

وَالرَّسَالَةُ فِي المَسْرَحِ تَحُولُ أَيْضًا طَابَعًا مُزدوجًا: فَهناك الرِّسَالَةُ ١ وَهِيَ النِّصُّ المَسْرَحِيُّ المَكْتُوبُ، وَلَهَا طَابَعٌ لُغَوِيٌّ، لَكِنَّهَا فِي الْفَرْضِ تُصْبِحُ الرِّسَالَةُ ٢، وَلَهَا، إِضَافَةً إِلَى الطَّابَعِ اللُّغَوِيِّ (النِّصُّ الجَوَارِي)، طَابَعٌ سَمْعِيٌّ (أَصَوَاتٌ وَمُوسِيقَى وَمُؤَثَّرَاتٌ سَمْعِيَّةٌ) وَطَابَعٌ بَصَرِيٌّ (مَجْمُوعَةٌ مِنْظُومَاتٍ حَرَكَيةٌ وَلَوْنِيَّةٌ وَضَوِّيَّةٌ)، وَكُلُّهَا عَلَامَاتٌ غَيْرُ مَعزُولَةٍ عَنْ بَعْضِهَا الْبَعْضِ،

الحالة يشعر المُتفرِّج\* أنَّ ما يُقال له هو ارتجال وليد اللحظة. في الحالة الثانية لا يدخل هذا الشكل من الخطاب في السياق الدرامي، وإنما يأتي في الاستهلال\* (برولوغوس) الذي تفتتح به المسرحية أو الإيلوغوس (الختام) *Epilogue*، ويكون صاحب الخطاب فيه هو الكاتب بشكل مُعلن وليس الشخصية أو المُمثل.

وتقليد التوجُّه للجُمهور كان موجودًا في المسرح الغربي على مدى تاريخه وخاصة في الكوميديا\*. ففي الكوميديا اليونانية، كان المُمثل يتوجُّه إلى الجُمهور مُباشرة في المقطع المُسمى الخافقة *Parabase*. وفي مسرح القرون الوسطى وخاصة المسرح اللاتيني\*، استُخدم الآباء اليسوعيون هذا النوع من الخطاب المُباشِر لأغراض تعليمية. كذلك عرَف المسرح الإليزابيثي ومسرح عصر النهضة في إيطاليا التوجُّه للجُمهور إمَّا في الاستهلال أو ضمن الجوار\*.

غالبًا ما يُمثِّق التوجُّه للجُمهور نوعًا من كُسر الإيهام يُلغِي الجدار الرابع\* الزهيمِي الذي يفصل بين خشبة الصالة\* ويؤكد على المسرحية\*، وخاصة عندما يأتي على شكل خُروج عن الدَّور الذي يؤدِّيهِ المُمثل. ولذلك فإنَّ التوجُّه للجُمهور لا يدخل ضمن أعراف المسرح الدرامي (انظر درامي/ملحمي).

استُخدم المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) هذه التقنيَّة بشكل مُتكرِّر ومُعلن بحيث أصبح التوجُّه للجُمهور أحد تقنيَّات المسرح الملحمي\* لتحقيق التفرُّب\*، وهذا ما نجده في مسرحيته «رجل برجل» وخاصة سَهِدَ «البرهان على التحوُّل» في اللوحة التاسعة، وكذلك في نهاية مسرحية دائرة الطباشير التوقازية\* عندما يتوجَّه القاضي أزداك للجُمهور ويطلب رأيه، وفي الإيلوغوس الذي

بشكل مُعلن إلَّا في حالات نادرة مثل التوجُّه إلى الجُمهور.

وفي المسرح لا تُوجَد رامة واحدة، إمَّا روامز\* مُتعدِّدة. فهناك روامز لُغويَّة وحركيَّة وصوتيَّة ولونيَّة إلخ، إضافة إلى الروامز الاجتماعية والثقافية والروامز المسرحية البحتة التي تشكَّلت عبر تاريخ المسرح، ومنها روامز المكان\* المسرحي والأداء\* وغيرها، وعلى معرفة هذه الروامز تتوقف القُدرة على تفكيك الرِّسالة وتركيبها، أي عملية فَهْم الرسالة لتحقيق التواصل.

من ناحية أخرى، نجد أوبرسفلد أنَّ كُلِّ الوظائف التي حدَّدها جاكوبسون لعملية التواصل في اللغة موجودة ليس فقط في النص المسرحي وإنما أيضًا في الرِّض. وهي كذلك تتوقَّف عند ثلاثة عناصر أساسية في عملية التلقِّي أو الاستقبال المسرحي: الأولى تتعلَّق بكيفيَّة قراءة بُنية النص المسرحي، والثانية تتعلَّق بالرسالة المسرحية التي تُحتوي على مُعرِّضات *Stimulus* تستحثُّ الفعل عند المُتفرِّج، والثالثة تتعلَّق بالطابع الإنكاري للرسالة المسرحية، وهي بهذا التحليل تتجاوز مفهوم التواصل لتقترب من مفهوم الاستقبال.

انظر: الاستقبال.

#### ■ التوجُّه للجُمهور Adresse au Public

##### Address to the Audience

شكل من أشكال الخطاب\* المسرحي يُوجَّه فيه الكلام للجُمهور\* مُباشرة.

هناك حالتان يأخذهما التوجُّه للجُمهور في العمل المسرحي. في الحالة الأولى يدخل هذا الخطاب ضمن السياق الدرامي ويكون صاحب القول فيه هو الشخصية\* أو المُمثل\*، وفي هذه



الحديث الجانبي.

Thema

■ التيمة

Thème

كلمة Thème مأخوذة من اليونانية Théma التي تعني ما يُعرض وما يُمكن أن يكون موضوع بحث. في اللغة العربية يُمكن أن تُترجم التيمة بكلمة «الموضوع»، لكن هذه الترجمة غير دقيقة ولذلك تُستعمل الكلمة بلفظها الأجنبي في الخطاب التقدي.

والتيمة مفهوم يتعلّق بالأدب والفنون بشكل عام، وقد عرّف المصطلح مع الزمن تطوُّراً في المعنى وصار يَدُلُّ على الفكرة الجوهرية المجردة التي تتجسّد بشكل ما في العمل الفني أو الأدبي والمسرح فِيمَا. أي أنّ التيمة هي عنصر من المضمون يتجلّى بشكل ما على صعيد الشكل، إنّها وحدة معنى.

يُمكن أن تتحدّد التيمة بشكل مقصود أو بشكل لا واع، ويُمكن أن تتكرّر في العمل الواحد أو في مجمل أعمال مؤلّف ما بحيث تُشكّل مُخطّطاً يربط بينية العمل. من هذا المُطلق يُمكن تقصّي التيمة في عمل واحد، أو في عدّة أعمال لكاتب ما (تيمة الخرب عند المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht ١٨٩٨-١٩٥٦)، أو في اتجاه فنيّ أو أدبيّ ما، أو في أدب فترة زمنيّة مُعيّنة (تيمة البطولة والواجب في أدب القرن السادس عشر والسابع عشر). كما يُمكن مقارنة شكل معالجة نفس التيمة لدى كتّاب مُختلفين (تيمة البخل عند المسرحي الفرنسي موليير Molière ١٦٣٢-١٦٧٣) وعند الروائي الفرنسي بلزاك Balzac، تيمة الجوانية «الدون جوانية» عند موليير والمسرحي الإسباني تيرسو دي مولينا Tirso de

يلي هذا الشاهد. كذلك فإنّ مسرحيّة «ضغب فيليب هوتز المسعور» (١٩٥٨) للألمانيّ ماكس فريش M. Frisch (١٩١١-١٩٩١) تجعل من الجمهور شاهداً على ما يحصل، ومسرحيّة «إهانة للجمهور» للألمانيّ بيتر هاندكة P. Handke (١٩٤٢-) هي بأكملها توجّه مباشر للجمهور.

في بعض الصيغ المسرحيّة يشلّ مسرح الأطفال\* والمسرح التحريضي\* والهايتغ\* وفي كلّ أنواع المسرح التي تقدّم على مُحاورة المُتفرّج، تسمّح هذه التقنيّة للمُمثل أن يتلمّس مدى تجاوب الجمهور مع العرض، وأحياناً تصل لحدّ تحريض المُتفرّج وحثّه على الفعل، كما تخلق نوعاً من التواصل\* المُباشر بين المُمثل والمُتفرّج.

عرّف المسرح العربيّ منذ البداية بقيّة التوجّه للجمهور وخاصة في عروض الرّزاد الأوائل وفي الكوميديا حيث كان المؤلّف يُخاطب جمهوره في بداية المسرحيّة أو في ختامها. لا بل إنّ العلاقة بين الصالة والخشبة كانت تسيّر أحياناً في اتجاهين. فقد درجت عادة أن يقوم المُفرّظون الذين يحضّرون العرض بمديح المُمثلين بعد الفصل الثاني أو الثالث. أمّا المسرح العربيّ المعاصر فقد استمدّ هذه التقنيّة من تقاليد الفرجة الشعبية حيث يدخل التوجّه للجمهور ضمن القالب السرديّ في تقاليد الحكواتي\* والملاح. وقد استُخدم التوجّه للجمهور بكثافة لإقحام الجمهور في اللعبة المسرحيّة ولتحقيق المسرحيّة كما في مسرحيّة «سهرة مع أبي خليل القباني» وحفلة سمر من أجل ه حزينان\* للسوريّ سعد الله وتوس (١٩٤١-).

انظر: الحوار، المونولوج، الاستهلال،

Molina (١٥٨٣-١٦٤٨).

يُمكن أن يحتوي العمل الأدبي أو الفني الواحد على عدّة تيمات، لكنّ ذلك لا يغي وجود تيمة عامّة هي الفكرة المركزية للعمل. وقد أطلق بريتشت على التيمة العامّة في المسرحيّة تسمية الغستوس الأساسي *Gestus* *fondamental* (انظر غستوس).

يتقاطع مفهوم التيمة، حسب نوعيّة العمل ووضعه فيه، مع مفاهيم أخرى يُمكن أن نجدّها على صعيد الشكل أو على صعيد المضمون مثل التفصيل التصويري في اللوحة أو الفكرة أو المقولة *topic* أو الموضوع في العمل الفكري، ومثل الثّمة في الموسيقى حين تتكرّر وتشكّل ما يُسمّى اللّزمة *Leitmotif*.

لكنّ التيمة في الأدب أو المسرح لا تتطابق دائماً مع الموضوع *Sujet*، وإن كان المعنى الأقرب لها. ففي بعض الأحيان تتكلّم عن التيمة في مسرحيّة أو رواية ما، وتقصد بذلك موضوعاً يمثّل الحبّ أو الحرب، أو مفهوماً يمثّل الحرّيّة أو الديموقراطيّة، أو فكرة يمثّل الموت. وتظّل التيمة عند كاتب مُعيّن هي التجسيد الملموس لموضوع ما. وبالتالي عندما يستعير الكاتب الموضوع من غيره لا نجد بالضرورة نفس التيمة في العمل الثاني.

### النقد التيماتّي:

ظَهَرَ النّقد التيماتّي *Critique thématique* وتطوّر في بداية هذا القرن كردّة فعل على الدّراسات النقدية التقليدية التي تركز بحثها على ما هو خارج العمل الأدبي أو الفني يمثّل حياة الكاتب أو سمات العصر الذي عاش وكتب فيه. وقد شكّل النقد التيماتّي نقطة تقاطع بين نظريّة الأدب وتاريخ الأدب لأنّه ركّز التحليل على مادّة

البحث قبل النظر إلى ما هو خارج عنها. والنّقد التيماتّي يدرس التشكيلات التي يتخلّصها العالم الخياليّ لكاتب ما، مُعتبراً أنّ الصّور والمضمون واللغة هي منظومة علامات يجب استقراؤها، وأنّ هذه العلامات ترجع إلى بُنية نفسيّة لشخص ما كفرد أو لمجموعة بشريّة؛ وهي موقّفة مُحدّد من الحياة وشكل من أشكال الحساسيّة والخيال والحلم. وهذا الطرح يفسّر اتّكاء النقد التيماتّي على علوم أخرى تطوّر مع تطوّرها يمثّل عِلْم النّفس الذي أطلقه عالم النّفس النمساويّ سيغموند فرويد S. Freud، وعِلْم الأنثروبولوجيا\* فيما بعد.

تبلّور النقد التيماتّي مع دراسات الفيلسوف الفرنسيّ غاستون باشلار G. Bachelard الذي قام بدراسة شبكات التيمات المسيطرة وتشكيلاتها وتحوّلاتها في العمل الأدبيّ كما تتجلّى في الصّور والخطاب وغيرها، وربّطها بمُخيّلة الكاتب. وقد اعتمد باشلار خمسة عناصر أساسيّة في تحليل التخيّلات الشعريّة هي الماء والأرض والهواء والنار، إضافة إلى الفضاء. وقد اعتبر باشلار أنّ هذه العناصر هي المكوّنات الماديّة الثابتة للخيال، وأنّها الأساس الذي يُمكن من خلاله قراءة التيمات الخاصّة بكلّ عمل. وغالباً ما تكون التيمات مترابطة فيما بينها وتتجاوز المستوى الأدبيّ لأنّها يُمكن أن ترتبط ببُنية الخيال، وهذا ما يوضّحه باشلار من خلال تحليله لمسرحيّة دون جوان\* لموليير، فقد أنقذ دون جوان من الغرق (ماء)، واغوى قلاّحتين (أرض)، وادّعى أنّه حرّ كالهواء (هواء) وانتهى محروّقاً بنار غير مَرّيّة (نار).

بعد باشلار تطوّرت الدّراسات التيماتيّة واغتننت بتقاطع الفلاسفة مع عِلْم النّفس والأنثروبولوجيا وغيرها، وصار النقد التيماتّي

على المضمون وحده لَعَزَل التيمة وتحديدها، ومن ثَمَّ استكمال العملية بربط المضمون بالشكل. وتحديد التيمة أمر يُنْطَلَق من ذاتية الباحث وَيَتَعَلَّق بالتداعيات الشخصية للقارئ أو المُحَلِّل، ويمكن أن يُؤدِّي إلى تحليل تأويلي له طابع ذاتي. ومع ذلك فإنَّ هذه المرحلة تُظَلِّل مُفيدة جدًا على مُستوى البحث وعلى مُستوى الإخراج\* لأنها تُقدِّم مبدأً تنظيميًا للعمل الدرامي وتُعطي ترتيبًا مُعيَّنًا للعلاقة التيمات ببعضها وتُوجِّه القراءة\* (انظر البيوية والمرح). ففي مسرحية «لعبة الحب والمصادفة للفرنسي بيير ماريغو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) مثلاً، يُمكن اعتبار «النظرة» التيمة الأساسية التي يركِّز عليها الفعل المسرحي بأكمله (النظرة - التعرف - النظرة إلى الذات... إلخ)، كما يُمكن تقصِّي تيمات أخرى يؤدي اعتمادها إلى تغيُّر كُلِّ منحنى القراءة الإخراجية لهذه المسرحية.

والواقع أنَّ المُخرج\* قد يَمرُّ من خلال قيامه بدراسة تيماتية إظهار تيمة مُعيَّنة أو إبرازها في العرض على المُستوى البصري أو على مُستوى الخطاب من خلال تعديلات في النص، أو إجراء توليفة لعدة نُصوص تدور حول تيمة واحدة (انظر الإعداد)، أو من خلال استخلاص هواجس الكاتب من خلال النص. ولعلَّ البشال الأوضح على ما يُمكن أن نُقدِّمه دراسة التيمة على مُستوى إنتاج قراءات جديدة للنص الواحد هو مسرحية «دون جوان» لمولير حيث تكون تيمة القرنين أو تيمة الصورة والظل (الثاني دون جوان/سغاناريل ودون جوان/الحاكم) مجالاً لإنتاج تنوعات عديدة حول هذا النص.

جزءًا من مناهج أخرى قَدِّية منها الدُراسات البيوية\* والدُراسات النفسية التي تقوم على تقصِّي التيمات المسيطرة والمُتكررة لدى كاتب ما لِسَبَر إرهابات اللاوعي لديه، وتقصِّي تجليات ذلك في العمل. ومن الأعمال القَدِّية الهامة في هذا المجال دراسة الباحث الفرنسي شارل مورون Ch. Mauron في النقد الثَّقافي وتحليله لأعمال المسرحي الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩).

في توجُّه آخر، ظهرت دراسات تجاوزت علم نفس الفرد إلى الجماعة، فقد بحث عالم النفس السويسري كارل غوستاف يونغ C.G. Jung عن صُور هي نماذج بلائية مُسيطرَة Archetypes في الأدب، ووَسَّع الفرنسي جيلير دوران G. Durand ذلك المنحى في مجال الأنتروبولوجيا فاعتبر أنَّ الخيال هو ديناميكية مُنظمة يُمكن أن نَسْتعصمها عند الجماعة. بينما اعتبر الباحث الأميركي نورمان فراي N. Fray الدُّورات الطبيعية والصُّور الفضائية العناصر الأساسية في تحليله لتييمات الأسطورة وربطها بالمجتمع.

وقد سَمَح هذا المنحى الجديد بربط النص بالمُغامرة الجماعة الروحية أو بالخيال الجماعي الذي يتجلى في الأساطير. ولذلك ساعدت هذه الدُراسات على تطوير دراسة الأسطورة التي صارت تُعالج كنص وكتيمة.

#### النقد التيماتية والدُراسات المسرحية:

على الرُّغم من العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون في النص الدرامي إلَّا أنَّ التحليل التيماتية يَقرِّض، في البداية على الأقل، التركيز

## ث

### الميلودراما\*.

في يومنا هذا هناك عودة إلى التارثويلا التي صارت تُقدّم في كل أنحاء إسبانيا، وقد صارت الموسيقى فيها العنصر الأهم. ولذلك تُعرّف اليوم باسم مؤلف الموسيقى وليس مؤلف النص. من أشهر كتاب التارثويلا في القرن السادس عشر الإسباني كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١) الذي جعل منها نوعاً مُتكاملاً وكتب أوّل نصّ حمل اسم «أكاليل غار لأبولو» (١٦٥٨)، ورامون ديلا كروز R. Della Cruz (١٧٣١-١٧٩٥) الذي جَمَدَ في أسلوب التارثويلا بإدخاله حَيَكة\* مأخوذة من الحياة اليومية.

في القرن التاسع عشر برز اسم باربييري Barbieri الذي أنشأ مسرح التارثويلا في مدريد عام ١٨٥٦ وكتب «اللعب بالنار» عام ١٨٥١ وغيرها.

انظر: الكوميديا الموسيقية، الأوبريت، المسرح الفئاني.

### ■ الثلاثيّة

Trilogy

Trilogie

انظر: الرباعيّة

### Zarzuela

#### Zarzuela

كلمة تارثويلا هي اسم قَصْر للصَيْد كان يتردّد عليه ملك إسبانيا وتُقدّم في باحته عروض غنائية.

تُطلَق هذه التسمية على مَسرَحِيَّات غنائية ظهرت في القرن السادس عشر تُقدّم لوحات من المجتمع. تتألّف التارثويلا من فصل واحد أو عدّة فصول، وتتناوب فيها المقاطع الشّعريّة والأغاني وأناشيد الجوقة\* مع الحوار\* الكلامي الذي يغلب عليه طابع المُحاكاة التهكميّة\*، كما تكثر فيها الجَمَل المسرحيّة.

تُكمن أصول التارثويلا في الفواصل\* الفئانيّة والراقصة التي كانت تُرافق عروض التراجييكوميديا\* والفَزَزَت فيما بعد المسرح الفئاني\* الإسباني. وهي تُعتبر الصيغة المحليّة للأوبريت\* زُعم أنها غالباً ما تستمدّ بعض أجزائها أو مواضيعها من الأوبرا\*..

تُسمّى التارثويلا إلى ما يُسمّى في إسبانيا النوع الصغير Género chico، وقد عرِفَت فترات ازدهار (القرن السابع عشر والتاسع عشر) وفترات تراجُع (القرن الثامن عشر وبداية القرن العشرين) بسبب مُنافسة أنواع أخرى لها مثل



المسرحية التقليدية (تقديم عروض في مسرح ديونيزوس في اليونان).

وأهمية المسرح الجامعي تكمن في أنه يسمع بتشكيل نواة للبحث في مجال المسرح من خلال الربط ما بين الأفكار النظرية والمعرفة الأكاديمية وبين النشاطات الإبداعية الخلاقة. كذلك فإن تنوع الحفلات الثقافية للعاملين فيه ومعارفهم بالأدب والفنون يسمح بتحقيق عروض فنية مقبولة.

يمكن أن تعتبر عروض تخرج طلبة المعاهد المسرحية أكثر أشكال المسرح الجامعي اكتمالاً بسبب طبيعة الدراسة الاختصاصية، ولكون المشرفين على هذه العروض من المسرحيين المعروفين (انظر إعداد الممثل).

قلّمت الفُرق الجامعية للحركة المسرحية في أوروبا أهم مُخرجيها مثل السويدي إنغمار برغمان I. Bergman (١٩١٨-) والفرنسي أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-). وفي العالم العربي أيضاً بدأ الكثير من المسرحيين الهائمين حياتهم المسرحية في إطار الجامعة ومنهم المخرج اللبناني روجيه عساف (١٩٤١-) الذي ساهم عام ١٩٦٥ في نشاطات المركز الجامعي للدراسات الدرامية الذي أفرز بحثاً وأشكالاً مسرحية هامة. والمخرج السوري فواز الساجر (١٩٤٨-١٩٨٨) الذي قلّم أعمالاً هامة في إطار المسرح الجامعي في سوريا في السبعينات.

## ■ الجامعي (المسرح) - University theatre Théâtre Universitaire

صيغة لتقديم عروض مسرحية في إطار الجامعات، أي بتمويل من المؤسسة الجامعية وعلى مسارحها، أو لتجمع مهتمين بالمسرح من الوسط الجامعي، وفي هذه الحالة يكون المسرح الجامعي إحدى صيغ مسرح الهواة.

يعود المسرح الجامعي بأصوله إلى العروض التي كان يقدمها الطلبة في الكليات والجامعات في إنجلترا وفرنسا وألمانيا منذ القرن الخامس عشر. وقد أوجب هذا التوجه دوره في ترسيخ أصول الإلقاء وفي نشر الريبورتاج المسرحي القديم، وفي التعريف بنظريات المسرح، وتلك كانت على الأخص مساهمة المجموعة التي أطلق عليها اسم فُلتاء الجامعة University Wits في إنجلترا بين عامي ١٥٧٩ و ١٥٩٩.

أما الصيغة الحديثة للمسرح الجامعي فقد بدأت في أوروبا ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية من خلال تجمع مثقفين وكُتّاب مثل الإسباني فديريكو غارسيا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٨-١٩٣٦) مع فرقة لاباراكّا في إسبانيا (١٩٣٣)، والباحث الفرنسي رولان بارت R. Barthes مع جماعة الحضارة القديمة في السوربون في فرنسا (١٩٦٣). في هذه التجارب كان الجامعيون يعملون على ترجمة وتقديم نصوص من كلاسيكيات الأدب اليوناني والروماني، أو يُحاولون إحياء أمكنة القرض

انظر: التعلّيمي (المسرح-)، المدرسي (المسرح-).

#### ■ الجدار الرابع The Fourth Wall Le Quatrième Mur

الجدار الرابع هو جدار وهمي يُفترض وجوده في مُقدّمة الخشبة *Proscenium*، أي في الحدّ الفاصل بين الخشبة\* والصالة\*. والجدار الرابع هو مفهوم له علاقة بشكل التلقّي الذي يقوم على الإيهام\*، ويرتبط بشكل معماري مسرحي مُحدّد هو الثُّلّة الإيطالية\*.

يُعتبر المسرحي الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) أوّل من استخدّم هذا التعبير في عَرَفه لسبب التوصل إلى تقديم الحقيقة على الخشبة، وقد عني به أنّ الكاتب والقلم على إعداد العرض والمُمثل\* يجب أن ينسوا وجود المُتفرّج\*، وأنّ يقدّموا العمل كما لو أنّ الشّارة\* لم تُرفع بعد. وقد اعتبر ديدرو التوجّه\* للمُحمّور حالة استثنائية لا يجب التوقّف عندها.

أخذت فكرة الجدار الرابع الزهيمى أبعادها مع المسرح الطبيعي (انظر الطبيعية والمسرح، الواقعية والمسرح) الذي يقوم على عرض شريحة من الحياة *Tranche de vie* ويُفترض أنّ الحدث يتمّ كما في الواقع. وقد تراكمت فكرة الجدار الرابع الذي يقبّل بين عالم الوهم الذي هو الخشبة وعالم الواقع أي الصالة مع اعتماد شكل جديد في الأداء\* يتجاهل وجود المُتفرّجين، ويما يجعل من هؤلاء دُخلاء مُتلفّضين على الحدث.

كما تراكمت مع تصوّر مُحدّد للقضاء\* المسرحي وللدكتور\* تكون فيه الكواليس\* (التي تُمثل حديقة أو مطبخًا أو شارعًا إلخ) امتدادًا للقضاء وللدكتور المُشيد على الخشبة.

ولأنّ الجدار الرابع يرتبط تمامًا بالإيهام في حدوده القصوى، فقد انتقده المسرحي الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في نظريته حول المسرح المُلحَمي\* واعتبره أحد الملامح الرئيسية للمسرح الأرسططالي\*.

انظر: الإيهام، الثُّلّة الإيطالية، الخشبة والصالة، القضاء المسرحي.

#### ■ الجريدة الحيّة (مُسرح-) Living Newspaper Theatre Théâtre Journal

أقدم أشكال المسرح الوثائقيّ التّسجيلي\* يقوم على عرض الأحداث الساخنة وتقديمها على شكل قراءة مُقتطعات من المُصنّف في تجمّعات عامّة أو تقديم مُشاهد تمثيلية قصيرة بهدف إعلامي أو تحريضي.

ارتبط استخدام هذه الصيغة بظروف تاريخيّة مُحدّدة استدعت التوجّه المُباشر لجموع كبيرة بغاية توجيهها إيديولوجيًا. ففي فترة كومونة باريس عام ١٨٧١ وما بعدها، كان الثّوار يقدّمون أحداث اليوم في نهاية النهار فيمن تجمّع كبير على شكل استعراض مسرحي. وفي فترة العشرينات في روسيا كان الجيش الأحمر يقدّم عروضًا تتضمّن مُشاهد تمثيلية قصيرة عن الأحداث الجارية تقوم بالتعليق عليها والربط بينها شخصيّة\* ومحوريّة هي شخصيّة المُحرّر.

وقد شكّلت صيغة مسرح الجريدة الحيّة أساسًا لما ظهر لاحقًا تحت اسم المسرح التحريضي\* في روسيا وفي ألمانيا، ثم انتشرت في بقية دول أوروبا وفي الصين.

في الولايات المتحدة الأمريكيّة، وفي فترة الإصلاح New Deal الذي قام به الرئيس روزفلت عام ١٩٣٣، كانت صيغة مسرح الجريدة

والشاهدين. وقد اصطِّلح أيضًا على تسمية متابعي أعمال كاتب أو مُخرج أو مُمثل أو مغني أو نوع مُحدّد من العروض جُمهورًا فيقال جُمهور مسرح البولفار\* أو جُمهور المسرح التجاري\*، كما تُطلق على متابعين دائمين لظاهرة فنيّة أو دراميّة مثل جُمهور الأوبرا\* إلخ.

وجود الجُمهور الحي كمجموعة أفراد ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا يكتمل بدونهُ، وشرط لتحقيق التواصل\* بين مُرسل ومتلقٍ. كذلك يُشكّل الجُمهور القُلب المُقابل للعرض كما تتقابل الخشبة\* والصالة في العمارة المسرحيّة\*.

يُمكن أن يتشكّل الجُمهور بشكل عفويّ من خلال وجود نقاط التقاء تجتمع بين أفرادهِ تلقائيًا، أو نتيجة لاهتمام مقصود بخلق جُمهور مُحدّد كما يحصل في المسارح التابعة للمراكز الثقافيّة أو في المسرح العُفائي\* أو المسرح المدرسي\* حيث تتحدّد تسمية هذه الأشكال\* المسرحيّة من خلال نوعيّة الجُمهور الذي تتوجّه إليه.

والواقع أنّ الكتابة المسرحيّة تُبنى على تصوّر مُسبق لجُمهور مُحدّد له مواصفات عامّة معروفة سلفًا، مثل الوضع الثقافيّ والمعرفة بالمسرح واللغة التي يتقنها والذائقة العامّة وأفق التوجّه، وأحيانًا نوعيّة الأعراف\* المسرحيّة التي تتعلّق بشكل التلقّي. لا يُشكّل عدد أفراد الجُمهور معيارًا. فجُمهور مسرح الحُجرة\* قليل العدد بينما كان جُمهور المسرح اليونانيّ القديم هو المدينة برُمتها. كذلك لا تُشكّل الجُمهرة بِحدّ ذاتها أيضًا معيارًا، فمسرح الأسواق\* الذي كان يُعرّض في المناسبات وفي الهواء الطلق وعلى خشبات مُرتجلة كان يُقدّم لمجموعة من المُتفرّجين جُمعت بينهم الصلدة فقط، فهم أفراد

الحيّة مُرتبطة بمشروع المسرح الفيدراليّ الذي تأسس عام ١٩٣٥ وكان أعضاؤه من العاملين في المسرح والصحافة. وقد حدّد مسرح الجريدة الحيّة في أمريكا إلى استقصاء الطُرف الاجتماعيّ السياسيّ وغلق قُرص لمعالجته. أي أنّه تخطّى شكل العرض الإخباريّ إلى ما هو أبعد تأثيرًا مما أدّى إلى منهُ.

ومسرح الجريدة الحيّة يُعتبر نموذجًا لاستخدام المسرح كوسيلة اتصال، ولذلك يُمكن تبرير انحسار هذه الصيغة في أوروبا وأمريكا بعد نهاية الحرب العالميّة الثانية بتطوّر وسائل الإعلام التسجيليّة الأخرى التي لها صيغة الديمومة والانتشار السريع مثل التسجيلات الصوتيّة الحيّة والأفلام المُصوَّرة في السينما والتلفزيون (انظر وسائل الاتصال والمسرح).

أفرز مسرح الجريدة الحيّة أشكالًا أخرى أهمّها المسرح الوثائقيّ التسجيليّ الذي ظهر في الستينات خلال فترة حرب فيتنام، وعروض الهابتنغ\* التي استمدّت من هذه الصيغة أسلوب التفاعل المُباشر مع الجُمهور\* ودفعه للتفاعل مع الأحداث.

انظر: الوثائقيّ التسجيليّ (المسرح-)،  
التحريضيّ (المسرح-).

## ■ الجُمهور Public

### Public

تسمية الجُمهور في اللغة العربيّة مأخوذة من كلمة جُمهرة التي تعني التّجمُّع. أمّا كلمة Public فمأخوذة من اللّاتينيّة Publicus التي تدلّ على كُلّ ما ينتمي إلى جماعة في إطارها العامّ. والجُمهور هو مجموعة من الناس تتّجمع لحضور ومُتابعة احتفال ما أو لعبة رياضيّة أو عرض مسرحيّ أو فنيّ، ويُقال أيضًا المُحضور

يَنَالُفي أغلبيته من البورجوازية، وجمهور الميلودراما\* في القرن التاسع عشر من البورجوازية الصغيرة والشُّعب.

- ظهور النص المسرحي المكتوب والدُّور الذي لعبه في تحديد نوعية الجمهور المُثقف الذي يقرأ ويذهب للمسرح لمُقارنة ما يراه بما يقرؤه، أو يكتفي بالقراءة وحدها، بعد أن كان الدافع الرئيسي للذهاب إلى المسرح هو مُتعة الفُرجة. تجدير بالذكر أن ذلك ارتبط بظهور نوعية خاصة من الجمهور المُتخصص هو جمهور النقاد.

تُحلّد الدراسات تاريخ ظهور الجمهور المسرحي على شكل مجموعات لها نوع من الانسجام والديمومة في أوروبا مع ظهور دور المسرح المُشيدة منذ أواخر القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر. بعد هذه الفترة تنوع الجمهور فصار لكل نوع أو شكل مسرحي جمهوره الخاص، وظهر نوع من الفصل في الجمهور حسب الفئات الاجتماعية.

في القرن الثامن عشر، مع تراجم دور مساح القصور وازدياد عدد وأهمية مساح المدينة، بدأ يتبلور الشكل الحالي للجمهور الذي يدفع ثمن بطاقة الدخول، وبذلك يلعب دوراً هاماً في نجاح وفشل مسرحية ما، وهذا هو أصل مُصطلح دُنياك التذاكر\*.

منذ القرن التاسع عشر اتسع نطاق الجمهور، وترافق ذلك مع تأسيس المسرح الشعبي المُتر Freie volksbühne في ألمانيا عام ١٨٨٩. وقد تجلّى ذلك بشكل أوسع في القرن العشرين في فرنسا عندما تمكّن الكاتب الفرنسي رومان رولان R. Rolland (١٨٦٦-١٩٤٤) من حفل البرلمان على التصويت لصالح تأسيس المسرح الشعبي انطلاقاً من رَفْع مبدأ الجمهور

أو مجموعات صغيرة يُتابون العرض أو جزءاً منه ويُضجون في سيلهم. من هذا المُطلق كان لا بدّ تاريخياً من أن تتحقّق شروط مُعيّنة ليُمكن الكلام عن الجمهور ككيان اجتماعي تجمّع بين مُكوّنيه صفات مُشتركة منها:

- الرُغبة في مُتابعة عرض مُحدّد.  
- اللّهُومة والتكرار، أي الرُغبة في مُشاهدة عرض آخر له نفس المُواصفات.  
- وجود إطار اجتماعي ثقافي مُحدّد (المدينة، القرية الخ) يتكوّن الجمهور ضمنه.

- وجود فصل ما بين الجمهور ككيان مُستقل وبين المُمثلين ككيان من نوع آخر، وبين خيّر الفُرجة المُستقلّ وخيّر اللّعب *Aire de jeu* الذي يتمّ فيه العرض. لم يتحقّق هذا الشرط تاريخياً إلا عندما أخذ العرض طابعاً جريئاً مُختلفاً عن الاحتفال\* أو الكرنفال\* أو اللّعب. ففي بدايات المسرح الدُيني\* الذي وُلد في الغرب داخل الكنيسة والمُعبد، لم يكن هناك مجال لفصل واضح بين المُمثلين والمُشاركين. كذلك فإنّ الفصل المكاني الواضح بين الصالة والخشبة، أي بين خيّر الأداء وخيّر الفُرجة لم يتحقّق إلا مع ظهور مكان ثابت ومُستقلّ للعرض المسرحي هو القاعة المسرحية. كذلك صار هناك جمهور مُحدّد بشكل أوضح مع تعميق الاختلاف بين مواقع الفُرجة، فالمقصورات المُخصّصة للأعيان كانت مكان جمهور النخبة في حين كانت أرضية المسرح تُترك للعامة.

- ظهور الأنواع المسرحية التي تتوجّه لجمهور مُحدّد. فجمهور التراجيديا\* وجمهور عروض الأفعّة\* والأوبرا\* كان يتألف من رجال البلاط في القرن السادس عشر والسابع عشر، وجمهور الدراما\* في القرن الثامن عشر كان



التي يقوم بها لتفكيكه ومتابته. ولذلك نلاحظ اليوم توجُّهًا جديدًا للتركيز على المُتفرِّج\* كفرد استنادًا إلى العلوم الحديثة ومثل السيمولوجيا وعِلْم النَّفس وعِلْم النَّفس الاجتماعي. الجمهور والمُتفرِّج\* : (انظر المُتفرِّج\*). انظر: سوسيولوجيا المسرح، المُتفرِّج\*.

### ■ الجوّال (المسرح) - Travelling Theatre Théâtre Ambulant

تسمية تُطلق على كل مسرح يتنقل بين البلاد والمدن والقرى لتقديم العروض. وصيغة المسرح الجوّال كانت موجودة في كلّ الحضارات القديمة، ففي الحضارة العربية كان المَدْح يُقدِّم فقرات من السُّرد الروائي ضمن فقرات أخرى وأشكال القرّجة\* الشعبية في المدن والقرى. وفي حضارات الشرق الأقصى، وعلى الأخص في كمبوديا، كانت الفرق الجوّالة تُقدِّم العروض الفولكلورية الخفيفة في القرى. وفي الحضارة اليونانية، يُعتبر الممثل ثيسبس Thespis الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد أول ممثل جوّال كان يتنقل بقرّيته ليُقدِّم العروض المسرحية. وقد انتقل هذا التقليد فيما بعد إلى الحضارة الرومانية وبعدها إلى مسرح القرون الوسطى وعصر النهضة والقرن السابع عشر حيث كان الممثلون الجوّالون Jongleurs يجوبون البلاد ليُقدِّموا عروضًا فردانية أو بمصاحبة فرقهم.

أخذت هذه العروض صيغًا مُتعددة منها العروض الإيمائية (البانتوميم)، ومنها العروض التي كانت مزيجًا من السُّرد\* والممثل والفناء في القرون الوسطى، ومنها عروض فرق الممثلين والمُهرِّجين الإنكليز التي كانت تجول في ألمانيا وكان لها أثرها الكبير على المسرح هناك، ومنها

المُحدّد، ورغبة في فتح المسارح أمام أكبر عدد من المُتفرِّجين. والواقع أنّ حركة تجديد المسرح في القرن العشرين انصبّت على نوعية الجمهور إذ كانت هناك رغبة في كسر الحالة الانتقائية للجمهور، وهذا ما يُبرّر استعادة أشكال مسرحية لم تتوجّه أصلاً للجمهور مُحدّد ومثل السيرك\* والكاباريه\* ومسارح الأسواق.

### سوسيولوجيا الجمهور:

تطوّرت مؤخرًا دراسات نظرية حول الجمهور منها الدراسات التاريخية والسوسيولوجية والانتروبولوجية، وسعت كلّها إلى تفسير الظاهرة المسرحية والفنية على ضوء العلاقة الجدلية التي تربط بين أشكال التعبير الجماعي - ومن ضمنها الظاهرة المسرحية-، وبين الطُّرف الاجتماعي للمجموعة. من أهم تلك الدراسات بُحوث عالم الاجتماع الفرنسي جان دوفنيو J. Duvinand. بدأ الاهتمام بدراسة تكوين وتطوُّع جمهور مُحدّد من خلال أسلوب الاستيانات الذي شاع اعتبارًا من النصف الثاني من هذا القرن، وذلك لرُشد دوافع الجمهور وفوقه والشرائح الاجتماعية التي ينتمي إليها، وكذلك لمعرفة رأيه في المكان\* المسرحي وفي فضاء العرض ومنظور الرؤية، وسبب توجُّعه لما سيرعرض عليه ومدى استيعابه لما قُدِّم له، ومدى تقبُّله وإقباله على المسرح الخ.

على الرغم من الدُّور الذي لعبته هذه الدراسات في إلقاء الضوء على طبيعة العلاقة بين الجمهور والعرض في الماضي، وفي توضيح ماهية جمهور المسرح اليوم، إلا أنّها ظلّت تبحث في العموميات ولم تسمح بالتوقُّف عند آلية استقبال المُتفرِّج\* للعرض والعملية الذهنية

من هؤلاء المسرحيين الفرنسيين فيرمان جيميه F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) الذي يُعتبر أول من طرح هذا المشروع بشكل مُتكامل، إذ صمّم قطارًا من ٣٧ مقطورة يسير بالبخار وأطلق على مشروعه اسم «المسرح القومي الجوّال» مُتخذًا من السيرك نموذجًا له، وذلك بين عامي ١٩١١ و ١٩١٣.

من الأمثلة الهامة أيضًا على المسرح الجوّال فرقة الباراك La Barraca الجامعية التي أدارها الكاتب المسرحي الإسباني فلريكو غارسيا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٨-١٩٣٦) في ١٩٣٢ وحمل من خلالها العروض المسرحية إلى المشاهدين في أماكن تواجدهم.

في اليابان تُعتبر فرقة الخيمة السوداء Kuro Tento التي أسسها ساتو ماکاتو Sato Makato خلال أحداث ١٩٦٨ من المسارح الجوّالة لأنها هدفت لتقديم المسرح خارج المؤسسات الرسمية والوصول إلى جمهور واسع من خلال الجولات التي قامت بها بالاشاحنات. كذلك فإن تسمية مسرح الحقيقة Trank Gekijo أطلقت على فرقة كانت تضع كُلّ مُستلزماتنا في حقيبة ليتسنى لها التنقل وتقديم العروض في الأحياء الشعبية.

عرف المسرح العربي الحديث صيغة المسرح الجوّال ضمن نفس التوجّه نحو نشر المسرح في المُدن والقرى واستخدامه كأسلوب توعية، وخاصة في مصر وفي سوريا في بداية الستينات حيث كان المسرح الجوّال جزءًا من المسرح الشعبي، وكان يقدّم بجولات في المُحافظات والقرى، وضمّت له عربة خاصة تسمح بإقامة خشبة مؤقتة في أي مكان. في المغرب حاول المسرحي الطيّب الصديقي (١٩٣٧-) منذ عام ١٩٧٢ أن يؤسّس مسرحًا جوّالًا ضمن تجربة «مسرح الناس» الذي كان يقدّم عروضه في

فرقة الفرنسي موليير Molière (١٦٧٣-١٦٧٢) في بداية حياته الفنية. من جهة أخرى فإن مسرح الأسواق كان إحدى الصُنُف التي احتوت عروض الفرق الجوّالة وأفرزت أشكالًا مسرحية خاصة مثل الكوميديا ديلارته.

يُمكن اعتبار عروض الأوتوساكرمتال\* في إسبانيا واحدة من أشكال المسرح الجوّال لأنّ البُنْصَة فيها كانت عربة مُتقلّة أو عِدّة عربات تمرّ على التوالي أمام الجمهور الواقف في مكانه بحيث يُمثّل على كُلّ عربة مشهد مُختلف في ديكور مُختلف، وهذا ما يُطلق عليه اسم الديكور الجوّال Décor itinérant.

وللمسرح الجوّال تقنيّات خاصة تتّبع من طبيعة التجوال. فالخشبة\* فيه عبارة عن بُنْصَة يُحيط بها المُتفرّجون من جوانبها الثلاثة وتُحجّب خلفيّتها ببتارة\* تُمثّل الكواليس\*. كما أنّ الديكور\* المُستخدَم في عروض الفرق الجوّالة غالبًا ما يكون بسيطًا سهل الفكّ والتّركيب. وقد كان المُمثّلون في المسرح الجوّال في مُعظم الأحوال أفراد عائلة واحدة تنقل تقاليد الجبهة بين أفرادها (انظر الفرقة المسرحية).

تُعتبر فرقة «المابنتن» الألمانية من أشهر الفرق الجوّالة لأنها لعبت دورًا في نشر مفهوم الإخراج\* في نهاية القرن التاسع عشر من خلال جولاتها في أوروبا.

في العصر الحديث، لا يُمكن الحديث عن مسرح جوّال يتّبع الصيغة القديمة. وفي حال وجود فرق مُتقلّة فإنّ ذلك يتّجه عن خيار وإع هو جزء من مُحاولَة كُثر نطاق التّركيز في المسرح، وقد لجأ إلى هذه الصيغة في أنحاء مُختلفة من العالم عدد من المسرحيين الذين حاولوا أخذ المسرح إلى الناس بدلًا من العكس.

صَجَّ وجَلَّب، والجوقة هي الجماعة من الناس. وقد استعملت كلمة جَوْقٍ للدلالة على فرقة للمُشْدِين (جَوْقٍ سلامة حجازي)، ثُمَّ صارت الكلمة تَدُلُّ على فرقة تَمَثِيل (جَوْقٍ أبي خليل القبَّاني). كذلك تُسْتَخْدَم الكلمة في اللغة العربية بلفظها اليوناني في مجال الموسيقى والزَّناء والإنشاد الدُّبْنِي، إذ دَرَج استعمال كلمة كُورُوس للدلالة على مجموعة المُرَدِّدِينَ وراء المُغَنِّي، أو خوروس للدلالة على المُرْتَلِينَ في الكنيسة.

### الجَوْقَةُ فِي الْمَسْرَحِ الْقَدِيمِ:

لَمَبَتِ الجوقة دَوْرًا هَامًا فِي تَطَوُّر الْمَسْرَحِ اليوناني إِذْ كَانَتْ عَضْرًا هَامًا فِي طُقُوس عِبَادَةِ دِيُونِيُوسِ الَّتِي أَفْرَزَتْ بِدَايَاتِ الْمَسْرَحِ. فَفِي هَذِهِ الطُّقُوسِ كَانَتْ تَقُودُ الْإِحْفَاطَ مَجْمُوعَةٌ مِنَ الْكَهَنَةِ تَضَعُ أَقْنَعَهُ حَيَوَانِيَةً تُشْمَلُ رِفَاقَ دِيُونِيُوسِ أَوْ السَّاتِيرِ Satyres وَتُؤَدِّي نَشِيدَ الدِّيْتِيرَامِبِ، يَلْبِهَا مَوَكِبُ الْكُومُوسِ Comos الَّذِي كَانَ يَتَأَلَّفُ مِنْ مَجْمُوعَةٍ مِنَ الرِّجَالِ وَالصِّبْيَانِ وَالشَّابَّاتِ يَقُودُهَا شَخْصٌ يُسَمَّى khoro-didaskalos. وَقَدْ ظَلَّ هَذَا التَّقْلِيدُ مُتَّبَعًا فِي الْكُومِيدِيَا\* حَيْثُ كَانَتْ الْجَوْقَةُ تَضَعُ أَقْنَعَهُ حَيَوَانِيَةً مُبَهَّرَةً.

فِي تَطَوُّرٍ لَاحِقٍ صَارَتِ الْجَوْقَةُ جُزْءًا أَسَاسِيًّا فِي بُنْيَةِ التَّرَاجِيدِيَا\* وَالدِّرَامَا السَّاتِيرِيَّةِ وَالْكُومِيدِيَا، وَلِذَلِكَ نَجِدُ أَنَّ عُنْوَانَ\* الْمَسْرَحِيَّةِ كَانَ لَهُ فِي كَثِيرٍ مِنَ الْأَحْيَانِ عِلَاقَةٌ بِالْجَوْقَةِ (عَابِدَاتُ بَاخُوس، الصُّفَادُ).

يُضْمِنُ هَذَا الشَّكْلَ الْمَسْرَحِيَّ الْوَلِيدَ كَانَ رَئِيسَ الْجَوْقَةِ الَّذِي يُسَمَّى كُورِيْفِي Coryphée يُمَثِّلُ الشَّاعِرَ وَيَتَحَادَرُ مَعَ أَفْرَادِ الْجَوْقَةِ، وَفِي ذَلِكَ نَوَاءَ لِلْجَوَارِ\* الْمَسْرَحِيِّ.

فِي الْقَرْنِ الْخَامِسِ الْمِيلَادِيِّ تَشَكَّلَتْ مُؤَسَّسَةٌ لَمَبَتِ دَوْرًا هَامًا فِي الْمُسَابَقَاتِ التَّرَاجِيدِيَّةِ تُسَمَّى

الْأَحْيَاءُ الْفَقِيرَةُ الْمُعَدَّمَةُ وَالتَّجْمُعَاتُ الزَّرَاعِيَّةُ وَالتَّكُنَّاتُ الْمَسْكُونَةُ وَالْمَدَارِسُ وَالشُّجُونُ.

فِي يَوْمِنَا هَذَا، يَأْخُذُ الْمَسْرَحُ الْجَوَالَ شَكْلًا آخَرَ، فَقَدْ صَارَتِ الْفِرَقُ الْمَسْرَحِيَّةُ تَقُومُ بِجَوَلَاتٍ مَحَلِّيَّةٍ وَعَالَمِيَّةٍ بِنَاءً عَلَى دَعْوَاتٍ مِنْ فِرَقٍ مَسْرَحِيَّةٍ أُخْرَى أَوْ فِي إِطَارِ الْمَهْرَجَانَاتِ\* الْمَسْرَحِيَّةِ (انْظُرِ الْمَهْرَجَانِ)، وَلِهَذِهِ الصَّبِغَةُ أَثَرُهَا فِي تَلَاقُحِ التَّجَارِبِ الْمَسْرَحِيَّةِ وَتَبَادُلِ الْخُبَرَاتِ عَلَى النُّطَاقِ الْعَالَمِيِّ، وَفِي التَّأَكِيدِ عَلَى كَوْنِ الْمَسْرَحِ لَفَةً عَالَمِيَّةً تَتَجَاوَزُ الْعَوَاقِقَ اللُّغَوِيَّةَ بَيْنَ الْبِلَادِ الْمُخْتَلِفَةِ. مِنْ أَمَامِ الْأَمْثَلَةِ عَلَى ذَلِكَ عُرُوضُ فِرَقَةِ أَوْرَا بَكِين\* فِي بَارِيسِ عَامِ ١٩٥٥، وَجَوَلَاتُ فِرَقَةِ «الْكُومِيدِيَا فَرَانْسِيْز» Comédie Française وَفِرَقَةِ الْبَرَلِينِزِ أَنْسَامِبِلِ الْأَلْمَانِيَّةِ فِي مُخْتَلِفِ الدُّوَلِ بِمَا فِيهَا الْبِلَادُ الْعَرَبِيَّةُ.

انْظُرِ: الْأَسْوَاقُ (مَسْرَح-)، الشَّارِعُ (مَسْرَح-).

### ■ الْجَوْقَةُ

Chorus

Chœur

تَسْمِيَةٌ مَعْرُوفَةٌ فِي عَالَمِ الْمَوْسِيقَى وَالْمَسْرَحِ مِمَّا، وَقَدَلَّ عَلَى مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْمُشْدِينِ يُمَكِّنُ أَنْ تُؤَدِّيَ بَعْضُ الرِّقَصَاتِ أَثْنَاءَ الْإِنْشَادِ. وَقَدْ عَرَفَتِ الشُّعُوبُ الْقَدِيمَةُ فِي غَالِيَّتِهَا الْجَوْقَةَ لِأَنَّ الْفَنَاءَ الْجَمَاعِيَّ وَالرِّقَصَ كَانَا جُزْءًا مِنَ الْوِيَادَةِ فِي كَثِيرٍ مِنَ الدِّيَانَاتِ.

وَكَلِمَةُ Chœur مُشْتَقَّةٌ عَنِ الْيُونَانِيَّةِ khoros الَّتِي تَعْنِي الرِّقَصَ لِأَنَّ مَوَكِبَ الْكَهَنَةِ فِي أَحْيَادِ دِيُونِيُوسِ كَانَ يَطُوفُ حَوْلَ الْمَذْبَحِ فِي حَرَكَةِ رَقْصٍ وَهُوَ يُنْشِدُ الدِّيْتِيرَامِبَ Dythirambe (انْظُرِ تَرَايِيدِيَا).

أَمَّا كَلِمَةُ جَوْقَةٍ فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ فَمَاخُودَةٌ مِنْ فِعْلِ جَوَّقَ الْقَوْمُ أَيَّ جَمَعَهُمْ، وَجَوَّقَ عَلَيْهِ، أَيَّ

وانحصر بالتطبيق على ما يحصل فقط والتأوه على مصير البطل\* دون التدخل فعلياً في مجريات الحدث ودون اتخاذ القرارات. كما اقتصر دورها في الكوميديا بعد أرسطوفان Aristophane (٤٤٨-٣٨٠ ق.م) على المقطع التليقي في نهاية المسرحية ويسمى الخانقة *Parabase*، وعلى تقديم فواصل بين المشاهد. كما أنها اخضعت تقريباً في التراجيديات الرومانية. وغياب الجوقة التدريجي هو أحد أسباب زوال شكل العرض اليوناني.

يمكن أن يفسر انحسار دور الجوقة في المسرح القديم بالتغير في النظرة إلى دور الجماعة في المجتمع، وكذلك بالرغبة في تقليص نفقات العرض المسرحي. وقد ترافق ذلك على الصعيد الدرامي بتزايد أهمية وخبر الجوار في الحدث.

في مسرح القرون الوسطى، وعلى الأخص المسرح الديني\*، عادت الجوقة للظهور؛ فقد كانت هناك مجموعات من الممثلين تتحاوران في العروض داخل الكنيسة، ثم صارت هناك جوقة يديرها مدير اللعبة *Meneur de jeu* ودورها هو التعليق والربط بين المقاطع.

في القرنين السادس عشر والسابع عشر تراجع دور الجوقة من جديد، وصارت تبدو عنصراً مضمناً في العرض المسرحي، واستُغني عن دورها الدرامي بشخصية المجنون أو المهرج\*، وعلى الأخص في مسرحيات الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، أو بشخصية الصديق أو كاتم الأسرار\*، أو بالمونولوج\* الذي يُميد في حلق لحظات تأمل وتعليق على الحدث في المسرح الكلاسيكي الفرنسي. ويبدو أن آخر استخدام للجوقة بمعناها التقليدي في المسرح الأوروبي

الكوريكيا Chorégie، وكانت مسؤولة عن إلباس وتعليم أعضاء الجوقة خلال فترة التحضير للعمل التي تستغرق شهراً من الزمن. وغالباً ما كان رجال السياسة يؤملون هذه المؤسسة ليتألقوا شعبية لدى المواطنين.

كان اختيار أعضاء الجوقة يخضع لمعايير اجتماعية، فهم غالباً من المواطنين الأعيان وليس من الممثلين المحترفين. ولهذا الأمر أهمية خاصة لأن أعضاء الجوقة كانوا يشكلون في المسابقات التراجيكية ما يشبه لجنة التحكيم الجماعية التي تُحدد قبول الشاعر التراجيدي في المسابقات أو عدمه، وفي هذا شكل من أشكال الديمقراطية في القرار.

كذلك كانت الجوقة ضمن الحدث الدرامي تمثل مجموعة المواطنين من حاضر المدينة وتطرح رأيهم فيما يُقدّم ضمن المسرحية، لذلك لم تكن تضع قناعاً\*، على العكس من الشخصيات التي تنتمي إلى فئة الأبطال الذين ينتمون إلى الزمن الماضي.

تُحدد دور الجوقة في المحدث بشكل واضح منذ القرن الخامس قبل الميلاد، فقد صار عدد أفرادها في التراجيديات ١٥ وفي الكوميديا ٢٤ يُقلمون ضمن المسرحية اليونانية نشيد الجوقة الذي يدخل ضمن نسج الدراما. وقد كان لكل مقطع من المقاطع التي تؤدّيها الجوقة اسمها المُحدد: الدخول *Parodos* والخروج *Exodos* والرقصات *Stasimas*. وكانت الجوقة تُلازم الخشبة من بداية الحدث وحتى نهايته فتكون بذلك شاهدة على كل ما يحصل، ولذلك لم يكن هناك تقطيع\* للعمل الدرامي\* في المسرح اليوناني. لكن مقاطع الجوقة كانت تُخفف من جودة التأثير الدرامي لأنها تُسمع بالتأمل.

انحصر دور الجوقة في المسرح اليوناني

تُعرف الماضي والمستقبل وتمثل صوت الحكمة. كذلك يُمكن أن نعتبر أن الراوي هو مُعادِل الجُوقة في مسرحيات الألمانى برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)، لأن وجوده يكبر التسلسل الدرامى ويساهم في تحقيق التفریب\*.

في يومنا هذا، ومع إعادة تقديم التراجيديا القديمة، نلاحظ عودة إلى إحياء الجُوقة بشكلها القديم وإعطائها حيزًا هامًا في العمل المسرحي من خلال إدخال الرقص والغناء، وهذا ما نجده في عرض «ثلاثية الأورستية» للمُخرجة الفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-)، وفي عروض الهابتنغ\* التي اعتمدت مبدأ الارتجال\* الجماعي لتحقيق التلاقي بين المُمثل\* والمتفرجين وجعلهم يتشاركون في تجربة واحدة.

وعلى الرغم من اختلاف وضع الجُوقة في المسرحية باختلاف الجماليات، إلا أنها بشكل عام تلعب دورًا دراميًا خاصًا يُخفف من توتر الحدث ويكبر الإيهام\* لأن طبيعة خطاب الجُوقة تختلف عن طبيعة الحوار بين الشخصيات. فالمقاطع الونانية التي تؤدّيها الجُوقة تُصنّف تنوعًا على شكل الخطاب\* (خطاب فردي # خطاب جماعي، البند الشعري) في خطاب الجُوقة # واقعية الخطاب في حوار الشخصيات). وفي كثير من الأحيان يُمكن أن نعتبر أن خطاب الجُوقة يحيل مقولة الكاتب ويُعبّر عن رأي الجماعة.

يعود للقرن الثامن عشر حيث نجده في مسرحيات الألمانين ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وفردريك شيللر F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥). وقد تطرّق المُنظرون الألمان مثل شليغل Schlegel وشيللر إلى دور الجُوقة الإيجابي في العمل المسرحي لكونها تمثل الكاتب من جهة والمُفرّج\* من جهة أخرى، ولأنها تطرح العامّ مقابل الخاص، وتُعطي درسًا في الحكمة.

في القرن التاسع عشر لم يند للجُوقة وجود إلا في الأوبرا\* والمسرح الموسيقي\* فقط، وقد استمر هذا التقليد في المسرح اليوناني\* الأمريكي\* المعاصر حيث تُشكّل الجُوقة عنصرًا أساسيًا في عروض الكوميديا الموسيقيّة\* (مسرحي «هيرا» Hair و«أوه كالكوثا» O Calcutta).

عرّف المسرح الحديث في القرن العشرين عودة مقصودة لإدخال الجوقة في المسرح، فقد اعتبرها الإيطالي مارينيتي Marinetti (١٨٧١-١٩٤٤) رائد المسرح المستقبليّ (انظر المستقبلية) وسيلة لإضفاء الطابع الاحتفالي على المَرض، كما أن الروسي فيسولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) استخدم الجوقة في عروضه لإقْدَم صوت الجماعة، وهذا ما ساد لاحقًا في المسرح السوفيتي في الثلاثينات حيث تمّ التعامل مع الجوقة كممثل للشعب. بالمقابل، تقوم شخصية واحدة بلّور الجُوقة في مسرحيات الفرنسي جان أنوي J. Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧) المُستلّدة من المسرح اليوناني، وهذه الشخصية\*



## ■ الحبكة

### Plot

#### Intrigue

كلمة الحبكة في اللغة العربية مأخوذة من فعل حَبَكَ حَبْكًا، أي أَحْكَم صِناعة الشيء وَحَبَكَ الحَبْلُ = شَدَّ قَلْبَهُ.

أما تعبير Intrigue في اللغة الفرنسية فمأخوذ من الفعل اللاتيني Intricare الذي يعني خَيْرَ، ومنه الفعل الإيطالي Intrigo الذي يعني خَلَطَ الأمور بعضها ببعض، ومنه أيضًا تعبير الإيهام Imbroglia أي الخَلْط والتدَاخُل (انظر الالتباس)، وهو الأساس الذي قامت عليه الحبكة عند ظهورها ك مفهوم.

والحبكة مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح والرواية، وفي كثير من الأنواع الدرامية. فهي مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات. وهذا التعارض يُترجم إلى أفعال يتحدد من خلالها المسار الدرامي للمسرحية من البداية وحتى النهاية. وبهذا فإن الحبكة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بوجود صراع\* وعائق\* أو مجموعة عوائق في العمل.

هناك أنواع\* مسرحية تقوم على وجود الحبكة بمعنى وجود أحداث مُتعددة مُتشابكة فيما بينها بشكل يُصبح معه العمل الدرامي\* فِعْلًا مُتَوَكِّفًا يتضمّن قُذَرَات Rebondissement وهذا ما نلاحظه في الكوميديا، وخاصة كوميديا الحبكة\* والقودفيل\* وغروزي مسرح البولقار\*. ووجود

الحبكة المُتَوَكِّفَة Intrigue à rebondissement عامل أساسي في خلق مُنصر التشويق Suspense وجذب الجمهور\*.

يتداخل تعبير حبكة مع مفاهيم مُتقاربة كالمُقَدَّة\* والحبكة\* والفعل الدرامي. لذلك لا بُدَّ من التوصل إلى تحديد معنى هذه الكلمة انطلاقًا من المُقارَنة بين هذه المفاهيم، لا سيما وأن كلمة حبكة دخلت مُتأخِّرة على اللغة النقدية.

### الحبكة والحبكة Plot/Story:

استخدم أرسطو في كتاب فن الشعر كلمة Mythos وعنى بها في نفس الوقت المادة الأُولى التي يتشكّل منها الحدث وطريقة نظم الأفعال. أي إنّ أرسطو لم يستخِمْ مفهوم الحبكة لكنّ شَرَحَهُ لكلمة Mythos يجعلها تُشمل المعنيين معًا (انظر الحبكة).

انطلاقًا من التعريف البسيط لكلمة حبكة التي تعني تسلسل الحدث أو وقائع المسرحية، اعتُبرت الحبكة ترابط هذه الوقائع بملاقات سببية ضمن مسارٍ يمتدّ من بداية إلى وَسَط أو ذُرْوَة\* ونهاية. أي إنّ الحبكة هي بناءٌ يترَكَّب على الثَّوَة البسيطة التي هي الحبكة.

هذه الملاقات السببية هي بالضرورة إنتاج للصراع بين الشخصيات، أو لتأثير أحداث خارجية عليها. وقد يَصل تشابك الأحداث إلى حَدٍّ تُشوّه عُقْدَةً لكنّ ذلك ليس شَرَكًا. وبالتالي

ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧١٣) وفي مسرحية «دون جوان» للفرنسي موليير Molière (١٦٣٣-١٦٧٣). في المسرح الرومانسي كذلك، تظهر هذه العلاقة من التقابل بين مفهومَي الرفيع\* والغروتسك\* عبّر شخصيات تُمثل الجانبين.

ميّزت الدراسات الحديثة بين مفهومَي الحبكة والفعل الدرامي من خلال توضّعهما ضمن نموذج القوى الفاعلة\*، فعُرفت الفعل الدرامي بتوضّعه على مستوى البنية العميقة Structure profonde لأنه يرتبط بقوى مُحركة لا تكون شخصيات بالضرورة، بينما وضّعت الحبكة على مستوى البنية السطحية Structure de surface، وربّطتها بالشخصيات.

والواقع أنّ الحبكة تتعلّق بمسار الحدث وبملاقة الشخصيات ببعضها ضمن هذا الحدث. لكنّها لا تُعيل إلى حدّ طرح القوى المُحرّكة للفعل الدرامي، ولا الأبعاد النفسية والإيديولوجية التي تُسيّره، والتي تتجاوز فعل الشخصية. فإذا أخذنا مسرحية «طوطوف» للفرنسي موليير كمثال، نلاحظ أنّ الحبكة تدور حول تزويج ابنة أورغون من طوطوف ورَفُض الفتاة لذلك، وموقف الشخصيات الأخرى من هذا الموضوع. لكنّ إذا انتقلنا من مستوى الحبكة إلى مستوى البنية العميقة للنص، فإنّنا نجد أنّ القوى التي تُحرّك الفعل الدرامي (تدخّل الأمير في نهاية المسرحية) لا تتطابق مع شخصيات الحبكة، وهذا ما يَسمح بتفسير المسرحية بما يتجاوز الحبكة، أي من خلال الأبعاد الإيديولوجية.

#### الحبكة والمُقدّمة:

إنّ وجود المُقدّمة يَربط بمنحى درامي مُحدّد

فإنّ الحبكة تُغيب في المسرح الذي لا يقوم على صراع.

#### الحبكة والفعل:

عندما قَسَر الإيطاليّون ثُمَّ الفرنسيّون في عصر النهضة كتاب «فنّ الشّعْر» لأرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، صار هناك خلط بين مفهوم الفعل الدرامي وبين مفهوم الحبكة، واستُخدِم المفهومان كمترادفين، خاصّة وأنّ المسرح في ذلك الوقت (الكوميديا ديلا رته\* ومسرح الباروك\*) كان يقوم على وجود جِلّة خُيوط للحدث وعلى تشابك هذه الخُيوط. وعندما ظهر مفهوم وَحَلَة الفعل الدرامي في الكلاسيكية\* استدعى ذلك شركًا جليدًا هو أن تكون الحبكة مُتجانسة ومُوَحَّدة على شاكلة وَحَدَة الفعل (انظر الوَحَدات الثلاث).

وكما يوجد في المسرح فعل أساسي وفعل ثانوي، فإنّنا نجد حبكة أساسية وحبكة ثانوية. والحبكة الثانوية هي حبكة مُتَمَمّة للحبكة الأساسية، وتكون في بعض الأحيان تَكَرّارًا لها من خلال لُبّة مُرابها مُتعاكِسة تدعو للتأمل والتفكير. أو تكون في أحيان أخرى نوعًا من المُحاكاة التَهَكُّمِيّة\* للحبكة الأساسية من خلال طَرَح الشيء ونقيضه ممّا. هذا النوع من التداخل أو التوازي بين حَكيّتين أو أكثر موجود في مسرح الباروك، وعلى الأخصّ في المسرح الإليزابيثي. فالمتجنون مُحَاكاة تَهَكُّمِيّة للملك لير، وهناك نوع من التوازي والتشابه بين غلوستر وأولاده، ولير وبناته في مسرحية «الملك لير» للإنجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦).

كذلك نجد في الكوميديا بشكل عام، وأفضل مثال عليه التوازي بين السادة والخُدَم في مسرحية «لُبّة الحبّ والمُصادقة» للفرنسي بير

التأمر الضمني بين الشخصية\* المتكلمة والمُفْرَج، وتُعطي لهذا الأخير إحساساً بالتفوق، وهذا من أحد أسباب المتعة\* في الكوميديا\*. وعندما يُوجّه الكلام مباشرة إلى المُفْرَج يُسمى التوجه\* للجُمهور.

على الرغم من أنَّ الحديث الجانبي يشبه المونولوج\* في كونه يهدف لإبلاغ الجُمهور، إلا أنَّ لهما طبيعة مختلفة: فالحديث الجانبي جزء عُضوي من الجوار\* له امتداد محدود، في حين أنَّ المونولوج أطول وشكل وحده درامية مستقلة يُمكن اقتطاعها من السياق الدرامي.

لا يُستخدم الحديث الجانبي في التراجيديا\* إلا نادراً، في حين أنَّ استعماله في الكوميديا أوسع. وهو موجود في الكوميديا اليونانية والرومانية وفي الفارُس\* (المَهْزَلَة) في القرون الوسطى، وفي المسرح الإنجليزي في القرن السابع عشر، وفي كُل كوميديا فرنسي موليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٣) ومن تلاه. وقد استعمل الفرنسي أوجين لايش E. Labiche (١٨١٥-١٨٨٨) الحديث الجانبي كثيراً، وأحياناً بشكل مُصطنع لإثارة الضحك لدى المُفْرَجين في مسرح البولفار\*.

انظر: الخطاب المسرحي، المونولوج، الجوار، التوجه إلى الجُمهور.

#### Gesture

#### ■ الحركة

##### Geste

كلمة Geste و Gesture مأخوذة من اللاتينية التي تعني وضعية الجسد وحركة أطرافه. وقد استخدم الألماني برتولت برشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الكلمة بلفظها اللاتيني غستوس\* للتعبير عن مفهوم مُحدّد للحركة في المسرح (انظر الغستوس). أما كلمة Gestuelle

هو المتحى التصاعدي الذي تشابك فيه خيوط الأحداث وتتعقد، فتكون المقدمة هي مرحلة الذروة في هذه الأحداث، في حين أنَّ الحبكة ليست مرحلة وإنما هي مسار يتشكل من تشابك خيوط الأحداث ببعضها على مدى المسرحية. وبسبب هذا التشابك، نجد أحياناً في اللغة النقدية استخداماً لكلمة الحبكة كبديل عن المقدمة، خاصة وأن مفهوم المقدمة غير موجود في اللغة النقدية الإنجليزية كما هو الحال في اللغة الفرنسية.

انظر: الفعل الدرامي، الحكاية، الصراع، المائق.

#### Aside

#### ■ الحديث الجانبي

##### Aparté

كلمة Aparté مأخوذة من اللغة الإيطالية a parte التي تعني على حدة، جانبي.

عرّف المُفْرَج الفرنسي دوييناك D'Aubignac الحديث الجانبي بأنه «أحدith تجري كما لو كانت في داخلنا ولكن بحضور الآخرين».

والحديث الجانبي هو كلام تلقظه إحدى الشخصيات مخاطبة نفسها أو شخصية أخرى، ويُفترض أن يُهَس هذا الكلام همساً لكيلا تسمعه شخصية أخرى قريبة، لكن ظروف التمثيل تفرض قوله بصوت عالٍ، وهذا ما يجعل من الحديث الجانبي أمراً مُصطنعاً يُنافي شرط مشابهة الحقيقة\* لكنه يُبَل كُثُر من الأعراف\* المسرحية.

ولهذا الشكل من أشكال الخطاب\* المسرحي وظيفة إبلاغية تتوجه فعلياً إلى المُفْرَج\* لتعريفه بالنبات الحقيقية لبعض الشخصيات وخاصة مشارب الانتقام. وغالباً ما يتوافق الحديث الجانبي بليماة تخلق نوعاً من



نظام حركات الأيدي المعروف باسم مودرا *Mudra* في الكاتاكالتي\*.

يُمكن أن يستغني العَرَض المسرحي عن الكلام، لكنه لا يُمكن أن يستغني عن الحركة مهما تَقَلَّص دورها في العَرَض. وحتى في حالة الدراما الإذاعية\* التي تقوم على السَّمْع فقط ويغيب عنها الجانب البصري، يَتِم الإحياء بالحركة من خلال المؤثرات السَّمعية\*.

لا تشغل الحركة في النص المسرحي حيزًا هامًا إلا في بعض الحالات التي تُفرد لها فيها أهمية خاصة. ويُمكن تقصّي الحركة في النص من الإرشادات الإخراجية\* التي تَسْمَح للقارئ أن يتخيلها لفهم بياق الكلام. لكن مجالها الحقيقي هو العَرَض المسرحي. وفهم الحركة في العَرَض وقراءتها يَرْتَبِط بمعرفة الأعراف\* التي تتحكم بها، سواء كانت أعرافًا اجتماعية (شكل التحية في عصر ما) أو أعرافًا مسرحية بَعثة (اللازي).

اختلفت طبيعة مكانة الحركة في العرض المسرحي بالنسبة لعناصر التعبير الأخرى مثل الكلام حَسَب التقاليد المسرحية:

- ففي المسرح اليوناني مثلاً كانت الحركة مُؤَسَّبة لأنها تطوّرت عن الرقص الذي كان جزءًا أساسيًا من الطقوس الدينية ومن العَرَض المسرحي. كما أن طبيعة هذه الحركة تحدت بلباس المُمثل المُضخم وقناعه والأحذية العالية التي كان يَتَمَلَّها. وقد طَوَّر اليونان نظامًا حركيًا نَظَفيًا لليد والأصابع أطلق عليه اسم *Chironomie* ولوضعيّات الجسد أطلق عليه اسم *Schemata*.

- في المسرح الشرقي\* أيضًا تُشكّل الحركة المُؤَسَّبة والمُنَمَّطة جزءًا من روائع العَرَض التي تُعوّض عن الكلام ويَتطلَّب تفكيكها معرفة

فهي كلمة مُحَدَّثة ظهرت في القرن العشرين للدلالة على الحركة كِيفِيَّاتٍ تعبيرية. كذلك تُطلَق كلمة حركة بالمرية على حركة جَسَد المُمثل الواحد أو مجموعة المُمثلين على الحَشبة *Mouvement* وهي عكس الثبات. أما علم الحركة *Kinésique*، فهو العلم الذي يرصد التواصل\* الذي يَتِم بحركة الجسد وتعابير الوجه، والتأثير المُتبادَل بين الحركة والكلام، وبين الجسد والفضاء\*.

والحركة هي إحدى المُكوّنات البصرية التي تَرسُم جماليّة العَرَض المسرحي من خلال التشكيلات الحركية التي تُخلَقها، كما أنّها جزء من الخطاب\* المسرحي تُرافق الكلام أو تكون بديلة عنه (انظر الإيماء)، ولها دورها الدلالي في التعبير عن الأفعال والعواطف والانفعالات. والحركة ترتبط ارتباطًا كُفَيًا بجسد المُمثل وبشعيرات وجهه *Mimique* وبالآداء\*، كما أنّها تُؤثِّر وتُتأثِّر بنوعية الفضاء المسرحي (ملئى أو فارغ)، وتَلَمَّص دورًا في تشكيل ما يُسَمَّى الفضاء الحركي *Espace cinétique* (انظر الفضاء). وهي أيضًا من العناصر الأساسية التي تُكوّن إيقاع\* العَرَض (حركة بطيئة، حركة سريعة).

والحركة في المسرح يُمكن أن تكون مُحاكاة\* وتَقْلِيدًا للحركة في الحياة وتَخضع لِنَفس القوانين المُتَحَكِّمة بها، لكنّها تَخْتَلِف عنها في كونها غالبًا مقصودة وغير اعتباطية، وتَنبُع من عملية اختيارية يَتَحَكَّم فيها الطابع الاقتصادي للعَرَض المسرحي الذي لا يَسْمَح بالإسهاب. وقد تُشكّل الحركة نظامًا مُستَقِلًا له أعرافه الخاصة التي تَخْتَلِف تمامًا عن الحركة في الحياة، وتكون في هذه الحالة حركة مُؤَسَّبة ومُنَمَّطة لها روائعها الخاصة كما هو حال اللازي\* في الكوميديا ديلارته\*، وكما هو حال

محاولات لتجديد أداء الممثل من خلال استعارة بعض عناصر المسرح الشعبي وظل الإيماء، وأداء المهرجين في السيرك. كذلك كان لافتتاح المسرح في الغرب على المسرح الشرقي دوره في إدخال نظم حركة متكاملة مستقاة منه، والنظر إلى الحركة في المسرح بشكل متغير، وهذا ما يُلوه بريشت ضمن مفهوم الفستوس.

كذلك فإن الأزمة التي عاشها الإنسان الغربي بسبب سيطرة الآلة انعكست في توجهات مسرحية تبرز الطابع الآلي للحركة من خلال أداء متصلب وتشكيلات جماعية تظهر الممثلين كمتسنيات تدور في آلة ضخمة، وهذا ما حققه الشخريج الروسي فيسيفولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) في البيوميكانيك\*. في أحيان أخرى تمّ التركيز على ضمنية الحركة وغيابها أحياناً لإبراز أزمة الجسد بشكل مقصود، وهذا ما نجده في مسرحيتي الإيرلندي صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) «أو لتلك الأيام الجميلة» حيث تؤدي الشخصية الدور بأكمله وهي غارقة في الكين حتى رأسها، ومسرحية «نهاية اللعبة» وغيرها.

في يومنا هذا هناك توجه لمحور الحدود بين الحركة في الرقص التيميري والباليه الحديثة، والحركة في العرض المسرحي.

والواقع أن تدريبات الحركة صارت جزءاً أساسياً من إعداد الممثل في القرن العشرين، كما أن بعض هذه التدريبات صارت عروضاً في حد ذاتها. تراقق هذا التطور بظهور دراسات نظرية حول الحركة حوّلت مراكز القوى في الجسد وصنّفت الحركات كنظام متكامل، وأهمها دراسات السويسري إميل جاك دالكروز E.J. Dalcroze (١٨٦٥-١٩٥٠) والفرنسيين فرانسوا ديلسارت F. Delsartes (١٨١١-

المخرج\* للأعراف المسرحية، لا بل إنها لغة متكاملة. كما أن معناها في مسرح الكاتاكالفي في الهند وفي أوروبا بكين\* في الصين يختلف باختلاف مصدرها في الجسد (حركة العينين والرأس، حركة الأيدي والأصابع).

- في المسرح الغربي غلب الكلام والنص على الحركة، واستخدمت الحركة لتؤكد على مضمون الكلام وتراققه. وقد كانت الحركة في المسرح الكلاسيكي الفرنسي فخمة ومصطنعة وتقتصر على الذراعين. ومع ذلك كان هناك في نفس الفترة اتجاه واضح في المسرح الشعبي يبرز الحركة على حساب الكلمة، وأكثر الأمثلة وضوحاً وتكاملاً هو الكوميديا ديللارته حيث يُشكل اللازي كحركة مُنظمة جزءاً أساسياً من لغة العرض.

- اعتباراً من القرن الثامن عشر تمّ التأكيد على ضرورة أن تكون الحركة طبيعية وغير مصطنعة لتوحي بالحقيقة. ويُعتبر منهج المخرج الروسي كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في الأداء في بداية القرن العشرين توجهاً لهذا التوجه حيث طالب الممثل بمحاكاة الحركة في الحياة.

عَرَف مسرح القرن العشرين اهتماماً متزايداً بالحركة ودور الجسد، وتعددت اتجاهات التعامل مع الحركة ضمن الرغبة في تنضير المسرح والابتعاد به عن سيطرة النص والكلام. فقد ظهرت توجهات تنادي بالعودة بالمسرح لأصوله الفلسفية الأولى حيث كانت حركة الجسد ذات طابع قديمي، وأهم من دعا إلى ذلك الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) والبولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-)، كما ظهرت

استعملت للتعبير عنها :

في حديثه عن مكوّنات التراجيديا في كتاب «فنّ الشعر»، استعمل أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) كلمة Mythos، وهي التي أفرزت فيما بعد في اللغات الأجنبية كلمة Mythe التي تعني الأسطورة. وقد عني أرسطو بهذا التعبير المصنوع الذي يستقي منه الشاعر الدرامي حوادثه، وهو غالباً الأساطير والخرافات المحلّة اليونانية، كما عني بها في نفس الوقت نظم الأعمال، أي البنية السردية للقصة التي ترويها المسرحية، وتجميع الحوادث والأفعال، وانتقاء ترتيب الأحداث السردية ضمن تسلسل منطقي (بداية - وسط - نهاية).

أما هوراس Horace (٦٥-٨ ق.م) فقد استعمل بنفس المعنى تقريباً كلمة Fabula اللاتينية، وهي مشتقة من فعل Fari الذي يعني تكلم وحكى، وتمثّل نفس المعنى المزدوج لكلمة Mythos. لكن الرومان ميّزوا بشكل أدق بين Inventio أي ما هو مختلق (الخرافة) وكلّ الأعمال التي تستند إلى ما هو متخيّل، وبين dispositio أي طريقة ترتيب هذه المادة الأولية.

جدلي بالذكر أنّ الرومان استعملوا كلمة Fabula أيضاً لتسمية نصّ المسرحية المكتوبة، أي السرد الذي يجمع بين مختلف الفقرات التي يؤدّيها عدّة ممثّلين. ثمّ صارت الكلمة تعني المسرحية بشكل عامّ، تُضاف إليها صفة تميّز طبيعتها كما يبدو من بعض التسميات اللاتينية Fabula praetexta، Fabula palliata إلخ.

مع الزمن، صارت كلمة Fable في اللغات الأجنبية تعني الخرافة والحكاية، أي النصّ المختلق، في حين استُخدمت كلمة Histoire/story أيضاً للقصة ولكلّ الأنواع السردية بعد أن كانت تُستعمل لرواية الأحداث التاريخية التي

(١٨٧١) وإتين دو كرو E. Decroux (١٨٩٨-٩٠)، والألماني رودولف فون لابان R. Laban (١٨٧٩-١٩٥٨) وغيرهم، إضافة إلى الدراسات الأنثروبولوجية حول دور الحركة في التعبير والتواصل، وأهمّها دراسات مارسيل جوس M. Jauss ومارسيل موس M. Moss وإدوارد هال E. Hall. انظر: أداء الممثل.

## ■ الحكاية Fable/Story

### Fable/Histoire

الحكاية هي أسلوب تعبير يُشكّل السرد أساسه لأنه يقوم على قصّ حادثة فعلية أو مُختلقة ويُفترض وجود راوٍ. وقد عرفت كلّ الشعوب الحكاية التي تُعبّر شكلاً من أشكال التعبير الشفويّ أفرز أنواعاً أدبية مُتنوعة تقوم على القصّ.

ومع أنّ المسرح يقوم أساساً على ما هو عكس السرد لأنه محاكاة تتّوحد في الحاضر من خلال شخصيات تفعل وتتكلم أمام أعين المُتفرّجين، إلّا أنّ الحكاية لا تغيب فيه. فهي تُشكّل المادة الأولية للكتابة المسرحية مهما كان نوعها والشكل الأبسط للمضمون، أي إنّها النسيج الأوليّ التجريديّ لأحداث تُطرَح ضمن تنال زمني وفي قالب دراميّ. جدلي بالذكر أنّ هذا التعريف لا يتّطابق على حالات مُعيّنة تدخل فيها المادة الدرامية ضمن القالب السردية مثل المسرح المَلحَمي\* والمسرح الشرقي\* وغيرهما.

## الخرافة والحكاية إشكالية التسمية:

لكلمة حكاية في المسرح خصوصية تنبع من أصول هذه الكلمة كما جاءت في كتب فنّ الشعر اليونانية والرومانية، والترجمات العديدة التي

حدثت فعلًا.

في ترجمته لكتاب أرسطو «فن الشعر» من السريانية إلى العربية ترجم أبو بشر متى كلمة Mythos بكلمة خرافة، وهذا ما فعله المصري عبد الرحمن البدوي في تحقيقه لفن الشعر عن اليونانية. أما المحقق المصري شكري محمد عياد، فقد استعمل كلمة قصة. أما كلمة أحدثه فاستخدم أحيانًا في الخطاب النقدي الحديث كترجمة لكلمة Fable لتمييزها عن المعاني العامة للكلمتي قصة وخرافة.

#### الحكاية بالمنظور الأرسطائي:

يُعتبر مفهوم Mythos مفهومًا أساسيًا لدى أرسطو. وقد تفرعت عنه لاحقًا مفاهيم أخرى لها علاقة ببنيّة المسرحيّة ومثل الحبكة\* والموضوع والفعل\* الدرامي.

عندما عرّف أرسطو مفهوم Mythos بأنه المادة الأولى التي تستند إليها المسرحية (الخرافة أو الحكاية)، وطريقة نظم عناصر هذه المادة أي نظم الأفعال، فإنه ربط الحكاية بالفعل الدرامي، لأنه اعتبر المسرحية محاكاة لأفعال / Mimesis praxis، وذلك بقوله «التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال / ... / والغاية هي فعل ما وليست كيفية ما. والتراجيديا هي محاكاة لفعل، وهي إنما تحاكي الفاعلين عن طريق محاكاة الأفعال» (فن الشعر/ الفصل السادس).

ومفهوم الفعل الدرامي بهذا السياق لا يعني فقط أفعال الشخصيات، وإنما يشمل أيضًا كل ما يروى رواية على شكل سرد ويدخل في مسار المسرحية من بدايتها إلى نهايتها.

#### الحكاية والحبكة والفعل الدرامي. والموضوع:

انطلاقًا من موقف أرسطو هذا، اعتبرت

الحكاية أو الخرافة، منذ زمن اليونان وحتى الكلاسيكية في القرن السابع عشر، المادة الأولى التي تشكل مصدرًا موضوعيًا سابقًا لتدخل الكاتب، خاصة وأن التراجيديا ظلت طويلًا تستوحى من مصدر سابق مأخوذ عن القدماء. وقد دفع ذلك كتاب المسرح ومُنظره في القرن السابع عشر إلى تسمية المضمون، أي طريقة عرض وترتيب المادة الأولى (الموضوع Stijes). وقد اعتبروا أن مهارة الكاتب تتجلى في طريقة عرض الموضوع، وهذه هي الفكرة التي تطرق إليها الشكلانيون الروس في العصر الحديث حين وضعوا الحكاية مقابل الموضوع، فهما يتشكلان من نفس الأحداث لكن الحكاية هي ما حدث، أما الموضوع فهو الطريقة التي يُنقل بها إلى القارئ ما حدث.

هناك أشباه آخر ظهر اعتبارًا من القرن الثامن عشر رفض التمييز بين المادة الأولى للحكاية، وبين طريقة ترتيب هذه المادة، واعتبر أن الحكاية لا يمكن أن تكون موضوعية، لأن اختيار المادة الأولى وأسلوب عرضها هو أمر تدخل فيه ذاتية المؤلف بشكل كبير. وفي بحثه الذي يحمل عنوان «حول مفهوم الحكاية Fable» في كتاب «دراماتوجية هامبورغ»، عرّف الألماني غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) الحكاية بأنها كل إبداع خيالي فيه قصد ونية ما من قِبل المؤلف، وهي كذلك طريقة ترتيب المادة الأولى. وبهذا تم تمييز الحكاية عن المصدر أو المادة الأولى التي يستقي الكاتب منها موضوعه. وأغلب الظن أن التطابق بين الخرافة والحكاية قد زال بشكل نهائي في هذه المرحلة.

والواقع أن التمييز بين المفاهيم المتقاربة ومثل الحكاية والحبكة\* والموضوع والفعل

نقطة\* الانطلاق التي يختارها الكاتب ليعرض من خلالها شيئاً ما يحدث على الخشبة خلال العرض المسرحي، في حين أن الحكاية تشمل الماضي وكُل ما حدث فيه: ففي مسرحية «هاملت» للإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) نرجع الحكاية إلى ثلاثين سنة مضت وتبدأ فعلياً من خلافات هامت الأب وفورتنبراس الأب، بينما يبدأ الفعل المسرحي في لحظة معينة هي ظهور الشبح. أما في المسرح الملحمي، فتتطابق الحكاية نسيباً مع الفعل الدرامي، وهذا ما نجده في مسرحية «رجل برجل» لبريشت حيث لا يكون الفعل الدرامي تكميلاً لأحداث ما من الحكاية وإنما مساراً متكاملًا.

#### الحكاية بالمنظور البرشتي:

في نقده لأرسطو، وينس الخط الذي ظهر في القرن الثامن عشر، نفى بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وجود حكاية موضوعية في المسرح، واعتبر أن هناك دائماً عملية تأويل يقوم بها الكاتب لهذه المادة الأولية. واعتبر أن العمل على الحكاية هو أساس عمل الكاتب والدراماتورج والممثل\*. أي أن بريشت أعاد الأهمية إلى الحكاية، لا بل أعطاها الدور الأساسي في العمل المسرحي بكلّ مراحله. والحكاية بالمنطق البرشتي هي المكون الأساسي للنص والعرض في المسرح الملحمي الذي ينبغي فيه الحدّث المتصاعد والحبكة. وهي سرد لمسار ما يتقدّم على شكل مراحل متتالية، وكلّ مرحلة هي مقطع مستقلّ. وتشكيل الحكاية يتمّ منذ البداية من خلال تحديد الغيتوس\* الأساسي للنص أو العرض، ومن خلال ربطها به. وانطلاقاً من هذا الربط بُني

الدراميّ يعود إلى القرن الثامن عشر، ونجده بشكل واضح في كتابات الفرنسي مرمونتيل Marmontel الذي قال: «في الشّعر الملحمي والدراميّ اليوم تُستخدم الحكاية والفعل والموضوع كمتراذفات، ولكننا إذا دققنا النظر نجد أن موضوع القصيدة هو الفكرة التي تُشكّل مادة الفعل الدراميّ، وأنّ الفعل يكون بالتالي تطويراً للموضوع، بينما تكون الحكاية هي نفس هذه المادة، لكن يتمّ النظر إليها من جهة الحوادث التي تُشكّل الحبكة، والتي تساعد على تعقيد الفعل، ومن ثمّ على حلّ عُقدته». (تعريف الحكاية في كتاب «العناصر الأساسية للأدب» ١٧٦٣-١٧٨٧).

انطلاقاً من الدّراسات الحديثة حول السّرد والرّواية، تُعرّف الحكاية اليوم بأنّها تسلسل الأحداث أو وقائع المسرحية، بينما تكون الحبكة هي ترابط هذه الأحداث فيما بينها بتعلاقات سببية. أي أن الحبكة هي بناء يتركّب على النّواة البسيطة التي هي الحكاية. وبهذا يُمكن القول إنّ الحبكة قد تنبئ تماماً في بعض الأنواع\* المسرحية مثل المسرح الملحمي\* ومسرح الحياة اليومية\* حيث تُطرح أحداث على مُستوى الحكاية التي تُشكّل الفعل الدراميّ مع وجود بداية ونهاية مفتوحة. وعلى العكس تماماً هناك أنواع مسرحية مثل الكوميديا\* ومسرح البولفار\* تكون الحبكة فيها مُتطوّرة بشكل كبير، وهذا ما يُعطي اختلافاً هاماً بين الحكاية والحبكة فيها. وفي الكوميديا ديلاوته\*، يكون السيناريو\* هو الحكاية، والعرض المسرحي الذي يُسج عليه هو الحبكة.

والحكاية في المسرح الدراميّ إطار بُنيويّ يتخطى الفعل المعروض على الخشبة زمناً وعلى مُستوى الأحداث، فالفعل الدراميّ يبدأ من

استشر المسرح الحديث المنظور البريشتي للحكاية، واعتبر أن وجودها بشكلها التقليدي ليس أمراً مفروضاً منه. ولذلك نجد في المسرح الحديث أمثلة متعددة عن طريقة طرح الحكاية بأسلوب مغاير منها تفتت الحكاية أو تجزئتها بشكل كامل، ومنها إدخال علة حكايا في نفس العمل، أو طرح علة وجهات نظر لنفس الحكاية. كما استفادت الدراسات النقدية من الدراسات البنيوية\* على السرد في الحكاية والرواية لتطرح وضع الحكاية في المسرح وتُمَيِّزها عن مفاهيم أخرى تتداخل معها. انظر: الحبكة، الفعل الدرامي.

#### Story-teller

#### ■ الحكواتي

#### Le Conteur

انظر: أشكال الفُرْجة، السُّرد، المُمثل.

#### Sotie

#### ■ الخماقات (عروض-)

#### Sottis

شكل من أشكال الفُرْجة\* عُرف في فرنسا خلال القرون الوسطى، وعلى الأخص في القرن الخامس عشر، وانبثق عن الكرنفال\*. تقترب عروض الخماقات مما يُسمى بمسرحيات بداية الضياع Fastnachtspiel التي كانت تُقدم في مدينة نورمبرغ في ألمانيا، وكان لها تأثيرها الكبير على المسرح لأنها شكّلت الحلقة ما بين الكرنفالات والعروض الشعبية. كما تقترب من مسرحيات التنكر الساخر Mummery Play التي عُرفت في إنجلترا.

ابتدع هذا التقليد مجموعة من طلاب الحقوق جمعوا أنفسهم في أخويات Confréries وأطلقوا على أنفسهم اسم الحفمي Les Sots. وكانت عروضهم تأخذ شكل محاكمة ساخرة يتم

الشخصيات وترسم علاقاتها مع المجتمع ومع التاريخ من خلال صيرورة جدلية هي جدلية التداخل بين البعد الاجتماعي (أو الواقع)، وبين البعد المسرحي. وهذا ما عبّر عنه بريشت في «الأورغانون الصغير» حين قال: «... إن المشروع الأساسي للمسرح هو الحكاية، ذلك البناء الشمولي لكل المسارات الحركية (شجمل) الفستوس الذي يكون المسرحية) والذي يحتوي على كل المعلومات والانفعالات التي تشكّل مُتعة الجمهور انطلاقاً منها».

والحكاية عند بريشت تتكوّن من مجموعة عناصر يُمكن أن تكون متناقضة تماماً وخاضعة لاحتمالات كثيرة. وهذه العناصر تأخذ معنى محدداً وترتبط بالتاريخ من خلال طريقة ترتيبها، وبالتالي فإن عملية تشكيل أو صياغة الحكاية تستدعي نوعاً من البحث والتركيب هو إكمال ما لا يقوله النص المسرحي بطبيعته الاقتصادية والموجزة، وهذا ما يتمّ خلال عملية الكتابة\* المشهدة وخلال إعداد العرض. فالقراءة\* الدراماتورجية كما يراها بريشت تُعتبر موقفاً ما من الحكاية، وهذا ما يتجلى بشكل واضح في عمل بريشت على الكلاسيكيات مثل مسرحية «أنثيونا» و«كورولان»، وهي تشلّ عمل المُمثل على الشخصية\* وعمل المُخرج\* على العرض. كذلك اعتبر بريشت أن المُخرج\* أيضاً يقوم بعملية بناء للحكاية حين يربط ذهنياً بين عناصر الحكاية وطاقتها مع الواقع.

هذا المبدأ الذي يقوم على تركيب الحكاية يُناقض منطق المسرح الدرامي القائم على تقديم الحكاية في تسلسلها زمنياً ودون قطع وعلى طرحها ضمن العلاقات السببية التي تشكّل حبكة لها دورها في تشويق المُخرج وإثارة الانفعالات لديه.

تَهْكِيَّة. يَتهَي هذا الاحتفال الذي يدوم أسبوعين بِمراسم استقبال السلطان الحقيقي الذي يزور مُخَيَّم الطلبة وَيَسْتَمِع إلى جانب السلطان المُتَكْرِّ إلى خُطبة المُهْرَج الذي يَسْرُد أنواع الأطعمة والفواكه مُستعملًا نَفْس الجِارات المُستعملة في خُطبة الجُمعة الدِينِيَّة بِشكل كاريكاتوري.

### Dialogue

### ■ الجِوار

#### Dialogue

شكل من أشكال التواصل\* يَتِم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر.

وكلمة dialogue منحت من اليونانية *dia* التي تعني اثنين، و *logos* التي تعني الكلام. والجِوار من أشكال الخطاب\* في المسرح يُشبه المُحادثة في الحَيَاة العاديَّة لَكِنَّهُ يَخْتَلِف عنها جُوهريًا، فهو اقتصاديٌّ ودَلاليٌّ دائمًا ولا مجال للاعتباطية فيه، ووظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المُتَكْرِّ عبر الشخصيات. ورغم أنَّ الجِوار في المسرح هو عملية تواصل بين طرفين موجودين على الخشبة (الشخصيات) إلا أنَّ هذا التواصل مُتَضَمِّن في عملية تواصل أوسع يَتِم بين صاحب العمل (كاتب، مُخرج) والمُتلقي (قارئ، مُتَكْرِّ) (انظر التواصل).

يتميز الجِوار عن الإرشادات الإخراجية\* ضمن نفس المنطق في كون الكاتب يعلن نفسه كصاحب الخطاب في الإرشادات الإخراجية بينما يخفي وراء الشخصيات في الجِوار.

في المسرح الغربي اعتبر الجِوار أسلوب التعبير الدرامي النموذجي حسب تحليل الفيلسوف الألماني هيجل (١٧٧٠-١٨٣١)، والصيغة الأكثر ملاءمة لتعبير الشخصية\* والأكثر مشابهة للواقع، في حين

فيها البحث عن المُذنب لإعاقبه. لكنَّها كانت في الحقيقة وسيلة ليُحاكوا العالم مُحاكاة تَهْكِيَّة\*، وليُقدِّموا هِجاءً لاذعًا للمؤسسات وللعُيوب الاجتماعية دون أن يخضِعوا للرَّقابة والمَنع. من هذا المُنتَظَن تقترب عروض الحَمَاقَات كثيرًا من المواعظ المَرحة *Sermons joyeux* التي تَبْلُورت في القرون الوسطى ضمن المونولوج الدرامي\* وشكَّلت سُخرية من المواعظ الدِّبِيَّة.

تَقوم عروض الحَمَاقَات على وجود الشخصيات المُجازِيَّة *Allégorie* التي تُوَضِّح البُعد الهجائي للعمل، وبهذا تَقْتَرِب هذه العروض من عروض الأخلاقيات\*. كما أنَّ اللُّغة فيها مُتَوَبِّة وغير مُتَمِّقة تَصِل أحيانًا إلى حَدِّ الهُذْيَان اللُّغوي. وقد كان «الحَقِيقُ» يَرْتَدون أزياء مُتعدِّدة الألوان وقُبَعات بأجراس، ويُقدِّمون عُروضهم على مِنصَّات مَفْتُوحَة في الهواء الطَّلَق خلال فترات الكرنفال، أو فيما يُعرف باسم «عيد المُجَانِين» *Fête des fous*.

انحسر هذا النوع بسبب القمع الذي مارسه المَلِك فرانسوا الأوَّل في النصف الثاني من القرن السادس عشر في فرنسا لَكِنَّهُ ترك تأثيرًا كبيرًا على المسرح الشعبي\*.

من أشهر النصوص التي بقيت حتَّى يومنا هذا نص «تشيَّيلة أمير الحَقِيق» للفرنسي بيير غرينغور P. Gringore (١٤٧٥-١٥٣٩).

عَرَف المَغْرِب تقليدًا يَتَقَرَّب من عروض الحَمَاقَات يُعرف باسم «سُلطان الطَّلَّة». وهو تقليد احتفالي تنكَّري يعود إلى القرن السابع عشر في عهد السلطان مولاي رشيد كان يُقدِّمه طلبة مدينة فاس في مُخَيَّم في الهواء الطَّلَق للاحتفال بِمَقْدَم الربيع حيث يَتَنَكَّرُون في شخصيات السلطان والوزير والحاجب والمحتسب، ويكوِّمون بِمُعالِجة أمور السلطة بِشكل مُحاكاة

بحيث يصير السرد هو الغالب من خلال تداعي الذكريات، كما في مسرحية «آه لتلك الأيام الجميلة» ليبيكت، أو يكون النص بأكمله توجيها للجُمهور كما في مسرحية «إهانة للجُمهور» للألماني بيتر هاندكه، P. Handke (١٩٤٢-).

#### أشكال الجوار:

يأخذ الجوار أشكالاً مُتعددة في النص المسرحي فهو يُمكن أن يأتي على شكل تبادل مقاطع كلامية قصيرة Répliques أو طويلة Tirades، كما يمكن أن يأخذ شكل جوار مُتناظر في القول بين الشخصيتين المتكلمتين Stichomythie، وهذا ما يساهم في خلق إيقاع العمل. والجوار يُمكن أن يكون تواصلًا فعليًا بين مُتتحدثين لهما نفس العلاقة بالموضوع الذي يتيم الحديث عنه. وقد يَصل الانسجام في الرأي إلى حدّ يَبدو معه الجوار وكأنه اقتسام شخصيتين لمونولوغ طويل واحد، والمثال الأوضح على ذلك هو جوار رودريغ وشيمين في مشهد الوداع في مسرحية «السيد» لبيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤). لكن هناك حالة أخرى لا يتيم فيها التواصل بين المتتحدثين فيتحوّل الجوار إلى نوع من المونولوجات المُستعجلة.

وهناك أيضًا نوع من الجوار المُصطنع لأن دور المُتتحدث فيه لا يتجاوز الردة والموافقة والسؤال لتعريض الكلام، أي أنّ الحوار في هذه الحالة لا يَهَيِّف إلى التواصل الفعلي بين شخصيتين وإنما يكون مُجرد حُجة لإبلاغ المُتفرج بمُكونات الشخصية، وهذا ما يُلغى أحد شروط الجوار وهي التبادل بين طرفين (أنا وأنت)، وفي هذه الحالة يُمكن استبداله بمونولوغ أو الاستغناء عن الطُرف المُتخاطب نهائيًا فيه. وهذا النوع من الحوار يُقبل ضمن الأعراف المسرحية إذ نجد

اعتُبرت بَقية أشكال الخطاب المسرحي مثل المونولوغ\* والحديث الجانبي\* والتوجه\* إلى الجُمهور، وحتى نشيد الجوقة\* غير مُطابقة للواقع ومُصطنعة ولا تُقبل إلا ضمن الأعراف المسرحية، ولذلك وُضع المسرح الكلاسيكي قُبودًا تُحدد استخدامها ضمن أعراف الكتابة.

والجوار من العناصر التي تُساهم في الإيحاء بأن ما يجري على خشبة يجري هنا/الآن. وهذه هي طبيعة المُحاكاة\* الخاصة بالمسرح كما حددها أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، أي مُحاكاة الفعل بالفعل\*.

في المسرح الغربي اعتُبر الجوار العنصر الذي يُميز المسرح، كجنس أدبي، عن بقية الأجناس التي تقوم على السرد\* أساسًا ومثل الملحمة والرواية. لكن ذلك لا ينفي وجود السرد ذي الوظيفة الإبلاغية ضمن القالب الجوّاري في هذا المسرح. أمّا المسرح الشرقي فلم يعرف هذا التمييز لأنّ القالب السردّي ظلّ هو الأساس، والجوار فيه يأتي ضمن السرد، وهذا ما استند إليه المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي أدخل السرد بكثافة على المسرح الملحمي\*.

في المسرح الحديث، فقد الجوار أهميته، وحتى في الحالات التي ظلّ فيها الجوار أساسيًا، لم يعد يُعبّر عن تواصل فعلي بين الشخصيات، وإنما عن شعورية هذا التواصل كصورة لأزمة الإنسان، وهذا ما تجلّده في مسرحيات الكاتب الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) والإيرلندي صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) والألماني جورج بوشنر G. Büchner (١٨١٣-١٨٣٧). كذلك ساهم زوال الحدود الواضحة بين الأجناس الأدبية في غياب الجوار تمامًا



يتوضح من خلال الظرف الذي يَتِم فيه الكلام، وهو يتحدد بملاقات القوى بين الأطراف، وبالسّياق الذي يَتِم فيه وبالدوافع الضمنية للمتتارين.

هذا المبدأ يكتسب كلّ فعاليته في المسرح حيث يُعتبر الحوار أكثر من مجرد تبادل للكلام لأنّ كلّ جزء فيه يَني عقداً ما بين الشخصيات يُحافظ على موازين القوى الموجودة أو يُعدلها أو يُلغيها، ففي مشهد البوح في مسرحية «ليديا» للفرنسي جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩) تقول المُرّية أونون لفيديرا: تكلمي، وبذلك تُعدل من علاقتها بفيديرا كتابة لتأخذ موقع كاهن الاعتراف، ولتكتسب موقع قوّة.

طرح بعض الدّراسات المُطبّقة على المسرح (آن أويرسفلد A. Ubersfeld وكاترين أوريكيوني C. Orecchioni) قَرعِيّة أساسية هي أنّ الكلام ليس فقط قَوْلًا يُعطي معلومات وإنّما هو أيضًا فعل له تأثيره على الآخرين وهذا هو الهدف منه. فقول إحدى الشخصيات على الخشبة «اقتله» كافي ليعتبر المُفْرَج أنّ القتل قد تمّ فعلاً.

يُمكن أن نعتبر أنّ القَرَض المسرحي هو تجسيد لظروف الكلام بشكل ملموس من خلال عناصر تتعلّق بالقَرَض مثل إلقاء المُمثّل وقوّة صوته، ويُعدّه وقربه من المُمثّل الآخر، وموقعه على الخشبة وحركته ونوعية الإضاءة\* التي تُرافق الجوار إلخ. وقد أوب الإخراج\* الحديث على هذه الناحية من خلال تغيير ظرف الكلام لتغيير المعنى وإعطاء قراءة\* خاصة للعمل.

انظر: الخطاب المسرحي، التواصل.

في المُقدّمة\* حيث يكون وسيلة درامية لتعريف المُفْرَج بعناصر الحدث الضّرورية، وفي المُقاطع التي يُفضي فيها البَطل بمكنونات نفسه إلى الصديق أو كاتم الأسرار\*.

في مسرح العبث\*، يَفقد الجوار وظيفته كتواصل وكإبلاغ لأنّه لا يَحقد صِلة بين المتتارين ولا يُبلغ المُفْرَج بأيّة معلومة وإنّما يكون مُجرّد كلام. وهذا ما يبدو واضحاً في مسرحيّة «المُغنية الضلّعاء» و«الدّرس» لأوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤)، وغيرها.

تُعتبر الحركة\* أحد أشكال الجوار الذي يُطلق عليه عندئذ اسم الجوار الحركي، وهو من صِفات الإيماء\*. كما أنّ الحركة يمكن أن تُرافق الحوار وتُعطي شرط الكلام فتؤكدّه أو تُناقضه أو تكون بديلاً عنه.

هناك أيضًا الجوار ذو الطابع الوجداني Duo ويدور غالبًا بين المُتأق، وهو من تأثيرات الأوبرا\* على المسرح، وله في هذه الحالة وظيفة خاصّة هي التعبير عن المُشاعر، ولذلك لا تنطبق عليه شروط الجوار المسرحي كُلّها.

في بعض الحالات يَتِم الجوار بين إحدى الشخصيات والمُفْرَجين ممّا يجعلهم طَرَفًا في الجوار، وهذا ما نَجده بشكل واضح في مسرح الأطفال\* وعروض الدّمي\*.

الجوار بالمُتطور البَرامِساتي:

تناولت الدّراسات الحديثة وأهمّها البَرامِساتي Pragmatique الجوار كشكل من أشكال التواصل فطرخته كبنائيل يَحقد صِلة بين مُتتارين لكلّ منهما موقعه المُحدّد، وتبيّن أنّ معنى الحوار

# خ

سعيدة. أما التراجيكوميديا\* فخاتمها سعيدة رغم أن موضوعها جاد. مع زوال الأنواع\* المسرحية، لم يقد من الممكن التكهّن سلفًا بنوعية الخاتمة.

حدّدت الكلاسيكية\* الفرنسية في القرن السابع عشر مفهومها للخاتمة على ضوء تفسيرات أرسطو، لكنّها لم تربطها بالانقلاب الذي صار من مكونات العقدة. فقد اعتبر الكلاسيكيون أن عناصر الخاتمة يجب أن تبدأ في اللحظة التي تشابك فيها خيوط الحبكة وتُستكمل، وهذه هي الذروة\* أو نقطة التداخل *Point d'intégration*، في حين أن نقطة الانعطاف *Point de retournement* هي اللحظة التي يَتمّ فيها التحول من العقدة نحو الخاتمة (انظر نقطة الانطلاق). وقد عرّفها المنظر الفرنسي مرمونتيل *Marmontel* في القرن الثامن عشر بأنها «أمر يقطع خيط الأحداث»، بينما نجد أن الألماني غوستاف فرايتاغ *G. Freytag* ضمن تحليله لبنية المسرحية ذات الفصول الخمسة قد وضع الخاتمة في نهاية الحركة الهابطة، أي في الفصل الخامس (انظر هرم فرايتاغ في كلمة ذروة).

وضعت الكلاسيكية الفرنسية شروطًا ثلاثة للخاتمة الجيدة:

- أن تكون ضرورية، أي أن أهواء الشخصيات هي وحدها التي تُوجِب إلى الكارثة لا المُصادفة.

## Conclusion

### Dénouement

كلمة *Dénouement* الفرنسية مأخوذة من اللاتينية *de-nodare* بمعنى فكّ خيوط العقدة\*، وتُترجم حرفيًا في اللغة العربية بتعبير حلّ العقدة، وهو مفهوم كلاسيكي يتطابق تمامًا مع نهاية الحبكة\*. كذلك يُستعمل في اللغة الإنجليزية تعبير *Conclusion* الذي يُترجم في العربية بكلمة الخاتمة، وتعبير *Résolution* الذي يُترجم في العربية بكلمة الحلّ.

تحدّث أرسطو *Aristote* (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) عن الخاتمة في التراجيديا\* وعرّفها بقوله: «في كلّ تراجيديا عقدة وحلّ. فالأمور التي تقع خارج التراجيديا، وبعض الأمور التي تقع داخلها، هي العقدة، وسائرهما هو الحلّ/...». وأعني بالحلّ، ما يكون من بده التحول إلى النهاية\* (قُرّ الشّعر/الفصل ١٨). وقد ذكّر أرسطو أن الخاتمة تتأقّى مباشرة عن الانقلاب\* في وضع الشخصية\* من السعادة إلى الشقاء، وحلّد أنها يجب أن تنبثق عن منطق الأحداث، وأن تُصنّف عن الحكاية\* نفسها لا عن حيلة مسرحية (انظر الآلة الإلهية)، أي أنّه ربّطها بقاعدة مُشابهة الحقيقة\* على مُقتضى الاحتمال والضرورة.

ارتبط شكل الخاتمة تاريخيًا بالنوع المسرحي. فالتراجيديا عُرِفَتْ بخاتمتها المأساوية، كما عُرِفَ الكوميديا\* بكون خاتمته

- أن تكون كاملة بمعنى أن الخاتمة يجب أن تُعرف بمصير كل الشخصيات، وأن تُعطي حلاً لكل المشاكل التي طُرحت ضمن المسرحية.

- أن تكون موجزة وواضحة، أي أن تيم نتيجة لتسارع الحدث في النهاية بحيث يحصل هبوط سريع بعد تصاعد العقدة. ويؤثر الكاتب الفرنسي بير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) ذلك بضرورة تلبية تشويق المُتفرج لمعرفة النهاية.

كانت هذه الشروط صارمة بالنسبة للتراجيديات، خاصة فيما يتعلق بشرط مشابهة الحقيقة، وأقل صرامة بالنسبة للكوميديا حيث قبلت النهاية المُفغلة التي يصعب تصديقها منطقياً، كما في خاتمة مسرحية «البورجوازي النبيل» للفرنسي موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣).

مع تطوّر المسرح طُرحت الخاتمة بمنظور جديد، ولم تعد تُشكّل دائماً نهاية الحدث، ولهذا دلالاته في تفسير العمل ككل. ففي مسرح القَبْ\* على سبيل المثال، لا تُقدّم الخاتمة حلاً ما وإنما تُؤكّد على فكرة التكرار والانفتاح على اللأنتاهي من خلال العودة إلى نقطة البداية. هذا التكرار يُوحى باستحالة الوصول إلى تغير ما ويُفسّر علاقة الحدث بالزمن\*، كما هو الحال في مسرحية الإيرلندي صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) «في انتظار غودو» وفي مسرحيتي الروماني يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤) «المُغتني السلّماء» و«الذُّرس».

فتحت الدراسات النّثوية\* والسميولوجيا\* آفاقاً على إمكانية تفسير بُنية العمل الأدبي وتوضيح العالم المُصوّر ضمن سياق وضرورة تاريخية من خلال تفسير علاقة بداية الحدث

بنهايتها، أي عبر الانتقال من موقف أولي (البداية) إلى موقف نهائي (الخاتمة). فالخاتمة كنهاية للأحداث في المسرحية تُحدّد معنى المسرحية ككل، وتُشكّل نوعاً من الاستقرار على وضع جديد بعد الصراع\* والتوتر اللذين يسودان في البداية. وهي تتجلى على مُستوى الشخصيات واستقرارها على حال ما هو الشقاء أو السعادة (عزلة أوديب، انتحار فيدرا)، أو على مُستوى العالم الذي تُصوّره المسرحية (التحول من النظام الإقطاعي إلى الحكم الملّكي المُطلَق في خاتمة مسرحية «السيد» لكورني). وقد حدّدت الدّراسات الحديثة إطاراً عاماً يُصَبّ فيه نوعان من الكتابة المسرحية هما الشكل المفتوح والشكل المُغلَق\*. وإحدى الخصائص الرئيسية للشكل المُغلَق هي النهاية الحاسمة المُغلقة التي تنأى كضرورة حتمية عن الفعل المسرحي، وتُحسّم الأمور فيها بشكل كامل، وهذا ما يتجلى بشكل واضح في المسرح الكلاسيكي وكُلّ ما يتدرج في إطار المسرح الدرامي (انظر درامي/ملحمي). أما في الشكل المفتوح، فالنهاية لا تكون حتمية وحاسمة، وإنما تبقى مفتوحة على احتمالات عديدة. وهذه الخاتمة لا تتعلّق بوضع الشخصية فقط وإنما بصيرورة ما ضمن العالم المُصوّر في هذا النوع من المسرحيات. ففي مسرحية «دون جوان» لمولير على سبيل المثال يرتبط عدم وضوح مصير دون جوان بالمعنى العام للمسرحية، وهو الإلحاد، والتّلاقة بين الحياة والموت إلخ.

في الأنواع المسرحية التي يتداخل فيها الوهم بالواقع، والخيال بالحقيقة، ويُعتد شكل المسرح داخل المسرح\* مثل مسرح الباروك\*، تُظَلّ النهاية مفتوحة والتباسية. وفي المسرح الملحمي\* حيث يُغيب الفعل الدرامي\* بمفهومه

إسبانيا، ثُمَّ شخصيات أخرى شهيرة مثل سانشو بانشا Sancho Pancha خادم دون كيشوت Don Quichotte في رواية سرفانتس Cervantes .

في كثير من الأحيان يُشكّل الخادم مع الخادمة في الكوميديا ثنائيًا يُعادل ويدعم ثنائي العُشاق من السادة. ويمكن اعتبارهما نوعًا من المُحاكاة التهكمية\* لهذا الثنائي وخاصة في مشاهد عَتَب العُشاق التقليدية Dépit amoureux، وهو ما نَجده بشكل واضح في كوميديات القرنين موليير Molière (١٦٦٢-١٦٧٣) وبيير ماريغو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣).

كذلك يُشكّل الخادم مع سيّده وحدة درامية حقيقية تُطرح المعنى من خلال التناقض. يظهر ذلك بشكل واضح في علاقة دون جوان بخادمه سفاناريل في مسرحية «دون جوان» لموليير، وفي علاقة علي جناح التبريزي بتابعه قفة في مسرحية المصري ألفريد فرج (١٩٢٩-) التي تحوّل نفس الاسم. وبالتالي فإنّ الخادم يُعتبر صورة عن الأبطال Anti-héros مُقابل البطل، وأهميته تكمن في أنّه قادر على إثارة الضحك في المواقف السّعبة، وعلى استخلاص المُضحك\* من المأساوي\*، كما هو الحال في علاقة المُهرّج\* أو المجنون بالملك في مسرحيات الإنجليز وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) والفرغوف بالسيد في مسرحية «الغرافير» للمصري يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١).  
انظر: الشخصية، الشخصية النمطية، المُهرّج، البطل.

■ الخاص (المُسرّح) - Private theatre  
Théâtre privé

تسمية ظهرت في القرنين السابع عشر

التقليدي، تكون بُنية المسرحية بُنية سردية تقوم على الامتداد الزمني، فكما أنّ البداية ليست بداية الحدث، فإنّ الخاتمة لا تُعطي نهاية الحدث، ولا تتحدّد بمصير الشخصية، وليس لها طابع ختامي، كما هو الحال في خاتمة مسرحية «الأم شجاعة» للألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) حيث تستمرّ الأم في التجوّل بمرتها.  
انظر: المُقدمة، شكل مفتوح/شكل مُغلّق، البُنية والمسرح.

■ الخادم/الخادمة  
Servant/Valet  
Servante/Valet

دور ثانويّ نَجده في كثير من التقاليد المسرحية إلى جانب دور البطل\*، وعلى الأخصّ في الكوميديا\* الكلاسيكية، حيث يُعتبر من العناصر التي تولّد الإضحك. في التراجيديا\*، يُعتبر كاتم الأسرار\* المُعادل الدرامي للخادم. أمّا في بعض الأنواع المسرحية الأخرى، وعلى الأخصّ الشعبية مثل الكوميديا ديلارته\* في إيطاليا والكوميديا في إسبانيا، فيلمب الخادم أو الخادمة دورًا رئيسيًا.  
يتميّز الخادم في الكوميديا الإيطالية (أرلكان Arlequin وبريغلا Brighella) بالهُت والدُهاء والشّراة\* والتّيل إلى كُتب المال، وهو من الشخصيات المُضحكة التي تعود في أصولها إلى قور العَبْد في الكوميديا الرومانية. وفي الكوميديا الإسبانية\* يُمثّل الخادم الذي يحوّل اسم غراسيوزو Gracioso الجانب الفرائزي والفجّ للإنسانية. فهو يُنظر إلى الشخصيات الأخرى وإلى العالم بأسره نظرة انتقادية. ومع أنّه قور\*، إلّا أنّ فيه كثافة إنسانية كبيرة، ومنه انبثقت شخصية بيكارو Picaro في الرواية التشردية في

فيه الكثير من الجيل المسرحية ويوحى بالتأثير الإيطالي (اللوحة الخلفية\*)، تطبيق قواعد المنظور\* (الخ).

حافظ المسرح الخاص في إنجلترا على طابعه كمسرح للنخبة عندما صار الدخول إليه بطاقات غالية الثمن مما لا يسمح إلا للأغنياء بارتداده. ومن أشهر المسارح الخاصة في إنجلترا المسرح الذي بته ليدي إليزابيث كريش عام ١٧٩٣ في قصر براندره في هامرسميث، ومسرح دوق دوفاشاير في شانسورث في ديرشاير الذي بُني عام ١٨٣٠ وغيرها.

في فرنسا انتشرت في القرن الثامن عشر عادة تقديم العروض المسرحية في القصور والبيوت وفي المدارس والكليات إلى جانب ما كان يُقدّم على تحفّات المسارح العديدة. وقد كانت هذه المسارح الخاصة تمييزاً عن وَلَع الطبقة الغنيّة بالأدب والفنون، وانتشارها يشابه انتشار ظاهرة الصالونات الأدبية وموسيقى الحجرة في نفس الفترة الزمنية. وقد كان أصحاب المسارح الخاصة يشاركون في تأليف المسرحيّات التي تُعرّض في بيوتهم وأحياناً في التمثيل. من أشهر صالات المسرح الخاص في فرنسا في تلك الفترة، تلك التي بُنيت في قصر التريانون الصغير في فرساي وفي قصر بيل فو.

لكن صيغة المسارح الخاصة في فرنسا أخذت اعتباراً من ١٧٧٩ متّخِذة مُغايِراً له علاقة بالتحوّلات الاجتماعية التي نجمت عن الثورة الفرنسية وتلاشي طبقة النبلاء التي كانت تُشكّل جمهور المسارح الرسمية، وظهور الأنواع\* المسرحية الجديدة التي تَرجّح لجمهور من الطّقة الوسطى يدفع بطاقات الدخول إلى المسرح، ممّا جعل من المسرح الخاص صيغة تقترب كثيراً من مفهوم المسرح التجاري\*.

والثامن عشر في إنجلترا وفرنسا للدلالة على عروض مسرحية كانت تُقدّم في صالات مُلتحقة بالبيوت أو القصور أو الكليات الجامعية ولجمهور\* مُحدّد من الخاصة، وذلك لتمييزها عن عروض المسرح العام *Théâtre public* الذي يتوجّه إلى جمهور واسع من شرائح مُتّوّعة. في يومنا هذا لا تتعلّق تسمية المسرح الخاص بنوعية الجمهور فقط وإنّما بشروط الإنتاج المسرحي، إذ تُطلّق التسمية على المسارح التي تُموّلها شركات خاصة أو أفراد، أي إنّها تقيض المسرح القومي\* الذي تُشرف عليه الدولة وتُموّله.

ظهرت صيغة المسرح الخاص في إنجلترا في فترة المنع التي طالت المسرح في عهد كرومويل عام ١٦٤٣ وأدّت إلى إغلاق المسارح العامة مثل مسرح السوان *Swan* والغلوب *Globe* والفورتشن *Fortune* ممّا دفع الأغنياء إلى تقديم وحضور العروض المسرحية داخل القصور. فيما بعد، تمّ بناء عدد من المسارح الخاصة بين عامي ١٧٧٠ و١٧٩٠، وكان لذلك أثره الكبير في تدليل كلّ ظروف العرض الإليزابيثي بما فيها شكل العمارة المسرحية\* ونوعية الديكور\*.

فعلى العكس من المسارح الإليزابيثية التي كانت مسارح عامة مفتوحة لسائر الشرائح الاجتماعية، كانت عروض المسرح الخاص تُقدّم لجمهور من النخبة؛ وفي حين كانت عروض المسارح العامة تبيّن في الهواء الطلق في مساحة مُستديرة أو مُضلّعة، كانت عروض المسارح الخاصة تبيّن ضمن صالات تقترب كثيراً من شكل المُلبة الإيطالية\* فهي مُستطيلة الشكل أو مُربّعة يتراوح عدد المقاعد فيها ما بين ١٥٠ و٤٠٠ مقعد تتوزّع في مقصورات. كما تحتوي على عُرف للعاملين وأمكنة لتناول المُربّكات. كذلك فإنّ الديكور المُستعمل في هذه المسارح الخاصة كان مُكلّفاً

انظر: المسرح التجاري.

### ■ الخَشْبَةُ والصَّالَة Stage/Auditorium, House Scène/Salle

الخَشْبَة هي الحَيَزُ الذي يَتَحَرَّكُ فِيهِ الْمُثَمِّلُ\* أثناء العَرَضِ المسرحي وَيَتَمَّ فِيهِ تَصْوِيرُ الْعَالَمِ الْخَيَالِيِّ الَّذِي يُحْكِلُهُ الْحَدَّثُ، وَيُقَابِلُهُ الصَّالَة، وَهِيَ حَيَزُ الْفُرْجَةِ أَوْ الْمَكَانِ الْمُخَصَّصُ لِلْمُتَوَجِّحِينَ.

وَحَيَزُ التَّمثِيلِ لَا يَكُونُ بِالضَّرُورَةِ عَلَى شَكْلِ خَشْبَةٍ مُشَبَّهَةٍ مُحَدَّدَةِ الْأَبْعَادِ بِشَكْلِ مَلْعُوسٍ، فَهُوَ كُلُّ مَا يَحِيطُ بِجَسَدِ الْمُثَمِّلِ أَدْنَاءَ الْإِدَاءِ\*، حَتَّى وَلَوْ تَدَاخَلَ هَذَا الْحَيَزُ مَكَانِيًّا مَعَ حَيَزِ الْفُرْجَةِ كَمَا فِي الشَّارِعِ وَالسَّاحَةِ الْعَامَّةِ. كَذَلِكَ فَإِنَّ حَيَزَ الْفُرْجَةِ لَا يَكُونُ دَائِمًا عَلَى شَكْلِ صَالَةٍ مُقَابِلَةٍ لِلْخَشْبَةِ وَإِنَّمَا تَتَوَرَّعُ شَكْلُهُ حَسَبَ تَارِيخِ الْعَرَضِ الْمَسْرُوحِيِّ.

فِي الْلُغَةِ الْعَرَبِيَّةِ تُسْتَعْمَلُ كَلِمَاتُ يَثَلُ الْخَشْبَةِ (مِنَ الْخَشَبِ الْمُسْتَعْمَلِ فِي بَنَائِهَا) وَالْجُنْدَةِ وَالرُّكْحِ بِنَفْسِ الْمَعْنَى. أَمَّا كَلِمَةُ صَالَةٍ فَهِيَ الْفَلْظُ الْعَرَبِيُّ لِكَلِمَةِ الْإِيطَالِيَّةِ sala الَّتِي تَعْنِي حُجْرَةً. تُطْلَقُ كَلِمَةُ صَالَةٍ أَيْضًا عَلَى الْمَكَانِ الْمُخَصَّصِ لِلْعَرَضِ بِشَكْلِ عَامٍّ فَيَقَالُ صَالَةُ مَسْرَحٍ وَصَالَةُ سِينِمَا وَصَالَةُ عَرَضِ الْخ.

تُصَوِّرُ عَرَبِيَّةُ الْمُثَمِّلِ الْيُونَانِيَّ الْجَوَالِ ثِيْسِيْسِ Theapís أَوَّلَ خَشْبَةٍ مَسْرُوحِيَّةٍ لِأَنَّهُ كَانَ يُقَدِّمُ عُرُوضَهُ عَلَيْهَا فِي الْمَدُنِ وَالْقُرَى. مَعَ تَطَوُّرِ الْعَرَضِ الْمَسْرُوحِيِّ فِي الْحَضَارَةِ الْيُونَانِيَّةِ وَانْتِقَالِهِ مِنَ الْمَعْبَدِ إِلَى مَكَانٍ مُشَدِّدٍ، كَانَتِ الْخَشْبَةُ إِحْدَى الْمُبْكُونَاتِ الَّتِي تُشَكِّلُ الْعُنَاوِرَ الْأَسَاسِيَّةَ لِلْسِينُغْرَافِيَا\* فِي الْعَرَضِ وَهِيَ الْأُورِكْسْتِرَا Orkhēstra، مَكَانٌ حَرَكَةٌ وَرَفْعُ الْجَوْقَةِ، وَالْخَشْبَةُ Skēnē، وَكَانَتِ تَعْنِي فِي الْبَدَايَةِ خِيْمَةً

أَوْ كُوخٌ ثُمَّ أَخْلَتِ فِيهَا بَعْدَ مَعْنَى الرُّوَاقِ الْمَبْنِيِّ وَرَاءَ الْأُورِكْسْتِرَا. ثُمَّ اتَّسَعَ مَعْنَى الْكَلِمَةِ فِيهَا بَعْدَ وَصَارَتْ تَسْمِيَةً الْخَشْبَةِ تَدُلُّ عَلَى النِّقْطَةِ الْمَرْكَزِيَّةِ مِنْ حَيَزِ الْإِدَاءِ الْمُخَصَّصِ لِلْمُثَمِّلِينَ. فِيهَا بَعْدَ أُضْيِفَتْ عَلَى هَذِهِ الْمُبْكُونَاتِ مِسَاحَةُ ضَيْقَةٍ مُخَصَّصَةٌ لِتَمَثِيلِ الْمُثَمِّلِينَ تُدْعَى مُقَدِّمَةُ الْخَشْبَةِ Proskēnion. أَمَّا التِّيَاتَرُون Thēatron = الْمَكَانِ الَّذِي يُمَكِّنُ النَّظَرَ مِنْهُ، فَهُوَ الْمَكَانِ الْمُخَصَّصُ لِلْمُتَوَجِّحِينَ. وَقَدْ أَخْلَتِ هَذِهِ الْكَلِمَةُ فِيهَا بَعْدَ مَعْنَى أَكْثَرِ شُغُولًا فَصَارَتْ تَدُلُّ عَلَى الْمَسْرَحِ\* بِالْمَعْنَى الْعَامَّةِ لِلْكَلِمَةِ، فِي حِينِ انْتَزَلَتْ كَلِمَةُ أُورِكْسْتِرَا إِلَى مَجَالِ الْمَوْسِيقَى حَضَرًا.

هَذِهِ التَّسْمِيَاتُ الْيُونَانِيَّةُ أَفْرَزَتْ فِيهَا بَعْدَ كَلِمَاتُ تُسْتَعْمَلُ فِي اللُّغَاتِ الْأُورُوبِيَّةِ بِمَعَانٍ مُخْتَلِفَةٍ. فَكَلِمَةُ skēnē أَفْرَزَتْ فِي الْفَرَنَسِيَّةِ كَلِمَةً Scène الَّتِي تُسْتَعْمَلُ لِلذَّلَالَةِ عَلَى حَيَزِ التَّمثِيلِ وَعَلَى وَحْدَةٍ عُضُوبَةٍ فِي التَّطْلِيْعِ\* هِيَ الْمَشْهَدُ\*، وَفِي الْإِيطَالِيَّةِ أَفْرَزَتْ كَلِمَةً سيناريو Scenario الَّتِي تَعْنِي مُخْطَطَ الْمَسْرُوحِيَّةِ، وَغَيْرَ ذَلِكَ مِنَ الْكَلِمَاتِ. أَمَّا فِي الْلُغَةِ الْإِنْجِلِيزِيَّةِ فَتُسْتَخْدَمُ كَلِمَةُ Stage لِلْخَشْبَةِ وَكَلِمَةُ Auditorium (مَكَانِ السَّمْعِ) لِصَالَةِ الْمَسْرَحِ.

### العَلَاةُ بَيْنَ الصَّالَةِ وَالْخَشْبَةِ:

لَا وَجُودَ لِحَيَزِ الْأَلْبِ Aire de jeu بِدُونِ وَجُودِ حَيَزٍ لِلْفُرْجَةِ. وَشَكْلُ الْأَوَّلِ يُحَدِّدُ شَكْلَ الثَّانِي لِأَنَّ الْعَلَاةَ بَيْنَ هَذَيْنِ الْحَيَزَيْنِ هِيَ عِلَاةٌ عُضُوبِيَّةٌ. مَعَ ذَلِكَ يَظَلُّ التَّمَايُزُ بَيْنَ الصَّالَةِ وَالْخَشْبَةِ قَائِمًا مَهْمَا كَانَتِ طَبِيعَةُ الْعَرَضِ وَشَكْلُ الْمَكَانِ، لِأَنَّ الْخَشْبَةَ تَتَحَوَّلُ أَدْنَاءَ الْعَرَضِ إِلَى عَالَمِ خَيَالِيٍّ وَكُلُّ مَا عَلَيْهَا يَخْضَعُ لِقَوَانِينِ الْمُتَخَيَّلِ، فِي حِينِ تَطَلُّ صَالَةُ الْمُتَوَجِّحِينَ جُزْءًا مِنَ الْوَاقِعِ.

## الحَشْبَةُ:

تَطَوَّرَت الحَشْبَةُ بِتَطَوُّرِ المَسْرَحِ وَعَلَاَقَاتِ  
الْفُرْجَةِ فِي المُجْتَمَعَاتِ، وَتَغَيَّرَ المَنْظُورُ الجَمَاعِي  
لِللِّكَايَةِ المَسْرَحِيَّةِ وَتَنَوَّعَ الأَعْرَافُ \* المَسْرَحِيَّةِ.  
وَبَشْكَالٍ عَامٍ يُمَكِّنُ أَنْ تَكُونَ الحَشْبَةُ ثَابِتَةً فِيْمَنْ  
العَمَارَةِ المَسْرَحِيَّةِ \* أَوْ تَكُونَ مُرْتَجِلَةً كَمَا هُوَ  
الحَالُ فِي مَسْرَحِ الأَسْوَاقِ \* وَالمَسْرَحِ الشَّعْبِيِّ \*،  
حَيْثُ يُطْلَقُ عَلَيْهَا اسْمُ مَيْدَانٍ أَوْ مَنَصَّةٍ Platform,  
estrade, podium. كَمَا يُمَكِّنُ أَنْ تَغِيْبَ تَمَامًا  
كَثِيرٌ مُشَدَّدٌ وَتَشْكَالُ مِنْ خِلَالِ آدَاءِ المُمَثِّلِ.  
يُمْكِنُ التَّمْيِيزُ تَارِيخِيًّا بَيْنَ عِدَّةِ نَمَازِجِ

لِلحَشْبَةِ:

- الحَشْبَةُ المُعْلَقَةُ الَّتِي تَأْخُذُ شَكْلَ مُكْتَبٍ مُحَدَّدٍ  
بِكَوَالِيسٍ \* مِنْ جِهَاتِهَا الثَّلَاثِ، وَبِجِدَارٍ رَابِعٍ \*  
وَهَمِيَّ يُشْكَالُ الحَدُّ الفَاصِلُ بَيْنَهَا وَبَيْنَ الصَّالَةِ  
المُوجَّاهَةِ لَهَا. يُطْلَقُ عَلَى هَذِهِ الحَشْبَةِ أَيْضًا  
اسْمُ الحَشْبَةِ الإِبْهَامِيَّةِ Scène d'illusion  
وَالشَّكْلُ الثَّلَاثِيَّ لَهَا هُوَ العُلْبَةُ الإِبْهَامِيَّةُ \* الَّتِي  
اعْتَمَدَتْ مِنْذُ القَرْنِ السَّادِسِ عَشَرَ وَتَشْكَالُ حَتَّى  
يَوْمِنَا هَذَا النَّمُودَجُ الأكثرُ شُيُوعًا فِي المَسْرَحِ  
الغَرْبِيِّ وَالعَالَمِيِّ (وَالْمَسْرَحِ العَرَبِيِّ فِيْمَنَّا)،  
رَغْمَ التَّعْدِيلَاتِ الَّتِي جَرَتْ عَلَيْهَا، وَرَغْمَ  
التَّغْيِيرَاتِ الحَدِيثَةِ الَّتِي سَاهَمَتْ فِي تَطْوِيرِ  
شَكْلِهَا وَاسْتِعْمَالِهَا بِغُلِّ الحَشْبَةِ المُتَحَرِّكَةِ  
وَالحَشْبَةِ الَّتِي تَدُورُ عَلَى يَحْوَرٍ وَالحَشْبَةِ  
الْمُزَوَّدَةِ بِمَصَاعِدٍ فِي المَسْرَحِ الحَدِيثِ.

- الحَشْبَةُ المَفْتُوحَةُ الَّتِي لَا تَفْتَرِضُ عِلَاقَةَ  
مُوجَّاهَةٍ وَإِنَّمَا يُحِيطُ الجُمُهورُ بِهَا مِنْ جِهَاتِهَا  
الثَّلَاثِ. مِنْ أَشْكَالِ هَذِهِ الحَشْبَةِ الوَسْطَاتِ  
الَّتِي كَانَتْ تُشَدَّدُ فِي القُرُونِ الوَسْطَى وَفِي  
عُرُوضِ الأَسْوَاقِ وَفِي عُرُوضِ الكُومِيْدِيَا  
دِيلَارَتِهِ \* الإِبْهَامِيَّةِ، وَالحَشْبَةُ المُشَدَّدَةُ عَلَى  
عَرِيَاتٍ مُتَحَرِّكَةٍ فِي عُرُوضِ الأَوْتوسَاكِرْمَتَالِ \*

فِي إِسْبَانِيَا وَآمَرِيكَا اللَّاتِينِيَّةِ، وَالحَشْبَةُ  
الإِلِيزَابِيثِيَّة Scène Elizabéthaine فِي إنْجِلْتَرَا.  
مِنْ هَذِهِ الأشْكَالِ أَيْضًا الِوَيْبَرُ Podium فِي  
المَسْرَحِ المَلْحَمِيِّ \*، وَهُوَ مَنَصَّةٌ تُوَقَّفُ  
لِمُحَاكَمَةِ فِكْرَةٍ مَا. وَمِنْهَا أَيْضًا الحَشْبَاتُ  
الْمُتَعَدَّدَةُ فِي العُرْضِ الوَاحِدِ بِحَيْثُ يُضْطَرُّ  
الْمُتَفَرِّجُ لِلْحَرَكَةِ لِكَيْ يُتَابَعَ العُرْضُ (انْظُرْ  
مَسْرَحَ البَيْتَةِ المَحِيطَةِ). كَذَلِكَ فَإِنَّ الحَشْبَةَ فِي  
المَسْرَحِ الشَّرْقِيِّ \* حَيْثُ يَغِيْبُ الدِّيَكُورُ  
وَالكَوَالِيسُ بِشَكْلِ عَامٍّ يُمَكِّنُ أَنْ تُعْتَبَرَ حَشْبَةٌ  
مَفْتُوحَةٌ.

تَنَوَّعَ أَشْكَالُ الحَشْبَةِ المَفْتُوحَةِ حَسَبَ طَبِيعَةِ  
العُرْضِ (الحَلْبَةِ فِي السِّيرِكِ) وَحَسَبَ طَبِيعَةِ  
المَكَانِ (الْقُسْطَةِ فِي المَلْعَبِ وَفِي السَّاحَاتِ،  
البَاحَةِ فِي الخَانَاتِ القَدِيمَةِ). وَقَدْ اسْتَمْرَتْ هَذِهِ  
الأَشْكَالُ مَسْرَحِيًّا فِي العَصْرِ الحَدِيثِ فِيْمَنْ  
التَّوَجُّهُ لِلخُرُوجِ مِنَ العَمَارَةِ المَسْرَحِيَّةِ إِلَى أَمْكَتَةِ  
أُخْرَى فِيْمَنْ المَدِينَةِ، وَفِيْمَنْ الرِّقْبَةِ فِي تَعْدِيلِ  
شَكْلِ الفُرْجَةِ وَالتَّوَجُّهُ إِلَى جُمُهورٍ وَاسِعٍ.

وَالنَّمُودَجُ الأكثرُ تَكَامُلًا لِلحَشْبَةِ المَفْتُوحَةِ هُوَ  
الحَشْبَةُ الإِلِيزَابِيثِيَّةُ حَيْثُ يَتَدَاخَلُ مَكَانُ التَّمَثِيلِ مَعَ  
مَكَانِ الفُرْجَةِ، وَيُوسِّتَرُ الفَضَاءُ بِكَافَّةِ أَعْمَادِهِ أَقْطَبًا  
وَعَمُودِيًّا. فَالْحَشْبَةُ الَّتِي تُوجَدُ عَلَى مُسْتَوًى  
الجُمُهورِ تُسَمَّى الحَشْبَةُ الدُّنْيَا Down stage  
يَعْلُوهَا عَمُودِيًّا حَشْبَةٌ عَلِيَا Up stage تَتَكَوَّنُ مِنْ  
طَائِفَتَيْنِ أحيانًا وَتُقَدَّمُ فِيهَا مَشَاهِدُ الشَّرَفَاتِ  
وَالنَوَافِذِ وَالأَسْوَارِ، هَذَا إِضَافَةً إِلَى الفَتَحَاتِ فِي  
أَسْفَلِ الحَشْبَةِ الَّتِي تَخْرُجُ مِنْهَا الأَشْبَاحُ وَيُطْلَقُ  
عَلَيْهَا اسْمُ الفَتْحِ traps. كَذَلِكَ تُقَسَّمُ الحَشْبَةُ  
أَقْطَبًا إِلَى عِدَّةِ أَجْزَاءٍ: فَالْجُزْءُ الَّذِي يَمْتَدُّ بِاتِّجَاهِ  
الصَّالَةِ بِحَيْثُ يُحِيطُ بِهِ الجُمُهورُ مِنْ جِهَاتِهِ  
الثَّلَاثِ يُسَمَّى مُقَدِّمَةُ الحَشْبَةِ Forestage أَوْ  
Apron stage، وَهُوَ مُخَصَّصٌ لِمَشَاهِدِ الهَرَاءِ

المُتفرِّجين على شكل مُدرِّجات نصف دائرية تُحيط بالخشبة على شكل حُدوة حصان ضمن الصالة المُستطيلة. في هذا الشكل المعماري يُحسب المنظور\* ومركز الرؤية انطلاقاً ممّا يُسمّى عين الأمير *L'Œil du Prince*، وتُخلق علاقة مُجابهة وقُبل كامل بين الصالة والخشبة، مع خلق علاقة تراثية لأمكنة جلوس الجمهور تتوزّع حسب أفضلية الرؤية (المقصورات *Loges* والبلاكين *Balcons* والرواق السُلوي *Poulailler* والأرضية *Parterre*) وهذا ما نجده حتّى يومنا هذا في دور الأوبرا\* القديمة وفي مسارح المُلبة الإيطالية.

#### شكّل الخشبة والصالة وتوزيعه التلقّي:

تُفرض الخشبة المُعلّقة في المُلبة الإيطالية علاقة مُواجهة *Relation frontale* والرؤية فيها ومحورية *Vision axiale* تسمح بتحقيق الإيهام\*. أمّا الخشبة المفتوحة، فتُخلق علاقة تداخل بين الصالة والخشبة تكبير الإيهام. كذلك فإنّ استعمال خلفيّة الخشبة ككواليس مكشوفة للجمهور في بعض أشكال المسرح الشرقي التقليدي وفي مسرح الحَلبة *Arena theatre* (انظر مسرح دائري) من العناصر التي تكبير الإيهام وتُبرز المسرحية\*. من جهة أخرى فإنّ وضع الجمهور في الصالة وتقاليد الفرجة السائدة في كلّ مجتمع من المجتمعات لها تأثيرها على نوعية التلقّي. فالجمهور الذي كان يتناول الطعام والشراب أثناء المَعرّض في المسرح اليوناني القديم وفي المسرح الصيني والإيزاباثي وفي مسرح المقهى\* يعيش حالة فرجة مُختلفة عنها بالنسبة للمُتفرِّج الجالس في الظلمة والمُعقّد بأعراف اجتماعية ومسرحية في مسرح العلبة

الطلق. أمّا الجزء الداخلي المسقوف والأقرب إلى حائط الخشبة فيطلق عليه اسم الخشبة الداخلية *Inner stage*، يليه تماماً باتجاه الداخل جزء مُغلّق ببيتارة\* تطلق عليه تسمية *Recess* أو *Study* يُؤدّي إلى الكواليس والأمكنة المُخصّصة للعاملين في المسرح أو ما يُسمّى خلفيّة الخشبة *Back stage*.

#### الصالة:

يُختلف وضع الصالة باختلاف شكل الخشبة وباختلاف التركيبة الاجتماعية للجمهور\* في عصر ما. ففي المسرح الكلاسيكي الفرنسي كانت تُوضع مقاعد على الخشبة نفسها لشريحة من المُتفرِّجين، وفي مسرح الشارع يُحيط الجمهور بمكان الفرجة كيفما اتفق الخ.

يُمكن تحديد شكلين أساسيين لصالة المُتفرِّجين في المسرح ممّا:

- الصالة على شكل حُدوة حصان وتمتد أطرافها بحيث تُحيط بمُقلّمة الخشبة. هذا الشكل نجده في المسارح القديمة حيث تُحيط المدرّجات نصف الدائرية بمُقلّمة الخشبة، وفي المسرح الإيزاباثي وفي المسرح الصيني وغيره.

- الصالة المُستطيلة المواجهة للخشبة، وهو الشكل الذي ساد في فرنسا حيث حافظت المسارح حتّى القرن الثامن عشر على شكل صالات لعبة التنس *Jeu de Paume* التي كانت العروض المسرحية تُقدّم فيها. من التعديلات الهامة التي أُجريت على هذا الشكل في إيطاليا منذ عصر النهضة مُحاولو التوفيق بين شكل العروض في المسرح القديم حسب مبادئ الروماني فيتروفي *Vitruve* وبين العمارة المسرحية الجديدة، فجمعت مقاعد



كأن يجمع بين فنون مُختلفة تنصهر ويُعاد تركيبها في العرض. وأهمية هذا التوقف تكمن في أن المسرح صار يُرجع إلى نفسه كمشروع بفض النظر عن ارتباط العرض بالنص الأدبي أو بواقع ما يُشكل المرجع *Référent*، وقد تجلّى ذلك عملياً في الأسلوب الشّرطي في التعامل مع مكونات العرض بعيداً عن محاكاة واقع ما.

والبحث عن الخصوصية المسرحية من خلال تحديد الصفات المميزة للمسرح كنص وكعرض وكمالية إبداعية أمر قديم اهتمت به فلسفات الفن وعلم الجمال\* وعلوم الآداب حين حاولت التمييز بين الفنون والآداب من خلال معايير مُتنوعة منها ما يتعلق بماهية كل فن من الفنون ومنها ما يتعلق بوسائل تعبيره والهدف منه وعلاقته بالواقع وكيفية إنتاجه وإدراكه.

أخذ البحث في الخصوصية المسرحية دفعا جديداً مع التقدير الحديث الذي اعتدّ مناهج متنوعة في محاولة البحث عن خصوصية المسرح: فالتحليل الدراماتيوري حاول رصد الخصوصية المسرحية على صعيد البنية الدرامية للعمل المسرحي (انظر البنية المسرحية)، والتحليل السيميولوجي حاول تقصي هذه الخصوصية على مستوى العلامة وعلى مستوى اللغة المسرحية وعلى مستوى الخطاب\* المسرحي من خلال التعامل مع المسرح ك نظام دلالي مُغلّق بفض النظر عن علاقته بالواقع (انظر السيميولوجيا والمسرح). في توجّه آخر، تمّ البحث عن الخصوصية المسرحية من خلال النظر إلى المسرح كممارسة اجتماعية جماعية تقوم على الحضور الحيّ للمُقرّج\* وللُمُثلّ مقارنة مع ممارسات أخرى جماعية وبُنى اللّوب واللقّوس (انظر اللّوب والمسرح، الأنثروبولوجيا والمسرح).

الإيطالية. كذلك فإنّ العلاقة التراثية في المسارح المُجهّزة بمقصورات ولباكن، والتي يكون محور الرؤية فيها مُصبّاً على الصالة نفسها وليس على الخشبة تُساهم في خلق علاقة تلقّ خاصة، إذ يتحوّل المُقرّجون أنفسهم إلى فرجة. انظر: المكان المسرحي، الفضاء المسرحي، العمارة المسرحية، السينوغرافيا.

### ■ الخصوصية المسرحية Theatrical specificity

#### *Spécificité théâtrale*

تعبير دخل الخطاب النقديّ المسرحي حديثاً ويُقصد به الملامح والعناصر التي تُميّز المسرح عن بقية الآداب والفنون وأشكال العرض وتُحدّد خصوصيته. وقد تبلّور مفهوم الخصوصية المسرحية ضمن نظرية المسرح *Théorie du Théâtre* وعلم المسرح *Théatralogie*. كما أخذ أبعاده ضمن التوجّه الفلسفي نحو البحث عن ماهية المسرح *Essence du Théâtre*. من أهمّ البحوث في هذا المجال دراسات الفرنسي هنري غوييه H. Gouhier التي تعتمد المنهج الاستنتاجي للانطلاق من مقارنة مُجمل الأعمال المسرحية التي كُتبت تاريخ المسرح من أجل استخلاص نوع من الماهية أو الجوهر الثابت الذي يرسم البنية الأساسية للعمل المسرحي، أو البحث عما يُشكّل أساس المسرح وهذا ما اصطُلع على تسميته المسرحية\*.

ترافق البحث في خصوصية المسرح مع ظهور الإخراج\* كزوية مُستقلة وجامعة لمكونات العمل المسرحي، ومع التوجّه نحو رفض التعامل مع المسرح كمحاكاة لواقع ما، وإنما كلفة خاصة وكيان مُستقل. وقد أدّى ذلك إلى بداية استقلالية المسرح عن الأدب والتعامل معه

اللُّغوي السويسريّ فرديناند دو سوسور F. Saussure بين الكلام واللغة، ومن اعتبار أنّ الكلام والخطاب الذي يتولّد عنه هو استخدام ما للغة (استخدام الأنظمة النُحويّة والدلاليّة)، يكون الخطاب في المسرح استخدامًا مُعيّنًا في حالة مُحدّدة (في النصّ وعلى الأخصّ في القرض) لأنظمة اللغات المُتعدّدة (المسموعة والقرئيّة) التي تُكوّن اللغة المسرحيّة.

هناك دراسات اهتمّت بالخطاب، وعلى الأخصّ بالجوار\* في الأدب والمسرح مُقارنة مع الحياة العاديّة من خلال طرح الاختلاف بينهما. وقد بيّنت هذه الدّراسات، وعلى الأخصّ أبحاث كاترين أوريكيوني C. Orecchioni ودومينيك مانجينو D. Maingueneau أنّ خصوصيّة الخطاب في المسرح تكمن في كونه مُقتصدًا ودلاليًا لأنّه لا مجال للثُرّة والاعتباطيّة في المسرح.

إضافة إلى ذلك فإنّ الدّراسات الحديثة حين استندت إلى نظريّة التواصل\*، بيّنت خصوصيّة الخطاب المسرحيّ في كونه قولًا مُزدوجًا يخلُق عمليّتيّ تواصلٍ تتداخلان فيما بينهما:

١- صايب الخطاب المركزيّ في النصّ (الذي يتكوّن من نصّ الشخصيات إضافة إلى الإرشادات الإخراجيّة\*) هو الكاتب. وفي القرض حيث يتشكّل الخطاب من مُجمل العناصر القرئيّة والمسموعة، يكون صاحب الخطاب إضافة إلى الكاتب كلّ فريق العمل من مُمثل\* ومُخرج\* الخ.

ب- الجوار هو عمليّة تواصلٍ قائمة بعدّ ذاتها بين شخصيات المسرحيّة، لكنّها تتوضع أيضًا ضمن عمليّة تواصلٍ أشمل بين مُزِيل هو الكاتب في النصّ والمُخرج في القرض، وبين مُتلّق هو القارئ في النصّ

وتجدر الإشارة إلى أنّ البحث عن خصوصيّة المسرح لا يخلو من المُفارقة لأنّه ترافق تمامًا مع النظر إلى المسرح كفنٍّ شاملٍ وجامعٍ يفتتح على الفنون الأخرى بشكل كبير. لذلك، وبعد مرحلة التركيز على خصوصيّة المسرح، ومع التداخل الذي تشهده الساحة الثقافيّة المُعاصرة بين الأجناس الأدبيّة، وبين الفنون بشكل عام، صار من الصّعب رصد الخصوصيّة المسرحيّة ولم يقدّ هناك مُبرّر للحديث عنها.

### ■ الخطاب المسرحيّ *Theatrical discourse* *Le discours théâtral*

في اللّغة العربيّة الخطاب هو ما يكلّم به الرجل صاحبه ونقيضه الجواب، وأصله من فعل خَطَبَ وخطب خطبًا، بمعنى كاتَم. ويُقابله باللغات الأجنبيّة *Discours* وهو في المعنى العامّ والشائع للكلمة النصّ الذي يُقال للأخريين شفهيًا أو كتابيًا بهدف غرضٍ فكرةٍ ما أو شرحها أو الإقناع بها.

مع ظهور علْم الألسنيّة استُخدمت الكلمة بمعناها الأوسع حيث تعني مجموعة الجُمَل التي تُشكّل كلًّا منظمًا ومُتجانسًا هو القول *Enoncé*. وقد اعتبر العالم اللُّغويّ الفرنسيّ إميل بڤينيست E. Benveniste أنّ القول يُصبح خطبًا حين يتحدّد كفاعل له فاعل هو صاحب الخطاب. وميّز بين ما يُقال أي القول، وبين طريقة قوله أي الخطاب. وكذلك ميّز بين ما أسماء الخطاب الدالّي الذي يكون بصيغة الحاضر ويأخذ شكل جوار يأتي على لسان مُخاطب يتكلّم بصيغة الأنثى، ومُخاطب هو أنت، وبين الخطاب الموضوعيّ الذي يروى بصيغة الغائب على أنّه شيء من الماضي ومنه رواية التاريخ وغيره. من جهة أخرى، وانطلاقًا من تمييز العالم

أخرى.

والإرشادات الإخراجية هي من العناصر الرئيسية التي تُحدّد السياق وتُسمح للقارئ أن يتخيّل ظروف الكلام. من هذا المنظور يبدو الإخراج\* تجسيداً يُحدّد ظرف الكلام. كما أن طريقة التعامل مع مُكوّنات العرض تُشكّل خطاباً في حدّ ذاته يمكن أن يُعني الخطاب المسرحي أو يُعارضه حين يُغيّر شروطه.

هذا العنصر في تحليل الخطاب المسرحي والكلام كفعل هو ما طوّره البحوث الجديدة في مجال البراغماتية *Pragmatique* التي وضع أسسها أوزوالد دوكرو O. Ducrot وسيرل Searle وخاصة ما يتعلّق منها بفاعلية الكلام، أي بقدرة الكلام على أن يكون له نفس تأثير الفعل، وهو ما يُسمّى *Actes de langage*. والواقع أن اعتبار الكلام بمثابة الفعل هو من أساسيات الخطاب المسرحي. ففي المسرح «أن تقول يعني أن تفعل»، وهذه فكرة قديمة طرّحها المُنظر الفرنسي دوبينيك D'Aubignac منذ القرن السابع عشر حين اعتبّر أن «التكلّم في المسرح هو فعل بحدّ ذاته (انظر حوار)، لا بل إن الكلام يُمكن أن يكون بديلاً عن الفعل كما في المسرح الكلاسيكي. ففي مسرحية «فيدرا» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) يعتبر بَرّح فيدرا بحبّها لهيوليس فعلاً يُورط صاحبه.

كذلك فإنّ المُتفرّج\* يلعب دوراً في تفسير الجوار حسب استقباله للخطاب، وهذا أحد مجالات البحث الهامة في المسرح التي طوّرتها آن أوبرسفلد A. Ubersfeld وبارتريس بافيس P. Pavis وأن ماري غوردون A.M. Gourdon. انظر: الجوار، الإرشادات الإخراجية.

والمُتفرّج في العرض. ومع أنّ صاحب الخطاب في الجوار هو الشخصية\* المُتكلمة، إلا أنّ الشخصية تُظَلّ وسيطاً، لأنّ صاحب الخطاب الفعلي هو الكاتب أو من يقوم على العمل. لذلك فإنّ البحث عن رأي الكاتب في خطاب إحدى الشخصيات غالباً ما يُوقع في الخطأ وهذه هي إحدى إشكاليات وجهة النظر *Point de vue* في المسرح.

ونصّ الإرشادات الإخراجية هو خطاب يُعلن الكاتب نفسه على أنّه صاحبه، وهو نصّ آمري مكتوب يُخفي أثره كنصّ كلامي في العرض المسرحي ويتحوّل إلى عناصر من طبيعة أخرى (عناصر الديكور والموسيقى والإضاءة والحركة الخ)، أمّا نصّ الشخصيات، فهو خطاب يُخفي فيه الكاتب كصاحب للقول، وله أشكال مُتعدّدة أهمّها الحوار والمونولوج\* والحديث الجاني\* والتوجّه\* للمُهمور. يُحافظ هذا النصّ على طبيعته اللغوية لكنّه يتحوّل إلى كلام منطوق خلال العرض.

من جهة أخرى فإنّ الخطاب في المسرح يُمكن أن يكون حركياً بحدّ ذاته حين يتمّ الاستغناء عن الكلام وتعويضه بالحركة\*، وهذا ما نجده في الإيماء\*، لا بل إنّ الصمت\* هو أحد أشكال الخطاب المسرحي لآته فعل دلالي.

ومن خصوصيات الخطاب في المسرح أنّ الكلام الذي نقوله الشخصيات هو كلام لا يحوّل أيّ معنى إذا لم يقرأ ضمن العلاقة التي تربط بين الشخصيات المتخاطبة، وضمن الظرف الذي يُحدّده ويُعطي معناه (المكان والزمان وعوالم الشخصيات المُختلفة). بمعنى آخر فإنّ ما يُحدّد معنى الخطاب للمُتلقي هو السياق من جهة والأعراف\* المسرحية السائدة من جهة

## ■ الخوف والثقة

## Terror and Pity

## Terreur et Pitié

مصطلح من مصطلحات التراجيديا\* حسب المنظور الأرسطائي\*، وهو ترجمة للكلمتين اليونانيتين *Eleos* = شفقة و *Phobos* = الدُعر. وقد استُبدلت كلمة الدُعر في العربية بكلمة الخوف.

حدّد أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في الفصل الثالث عشر من كتابه «فن الشعر» غاية التراجيديا بالتوصل إلى التطهير\* لدى المُتفرّج من خلال إثارة الخوف والشفقة. ويتمّ ذلك ضمن مسار مُعيّن يُشكّل أساس النظام المأساوي\* الذي يقوم على متابعة المُتفرّج\* لأفعال الشخصية\* أو البطل\*، والتّمثّل\* بها والتعاطف *Empathia* مع ما تفعله أو ما تفكر به. وعندما يحدث الانقلاب\* بعد أن يرتكب البطل الزلّة أو الخطيئة، ويرى المُتفرّج تحوُّله من السعادة إلى الشقاء، يتأبه شعور بالشفقة عليه لما حصل له، والخوف من أن يتأله هو نفس مصير البطل. وهذه المشاعر العنيفة التي تُعيل بالمُتفرّج إلى قيمة التوتر تؤدّي إلى راحته بعد انتهاء العرض، أي إلى التطهير.

كما يذكر أرسطو أنّ التوصل إلى التأثير\* على المُتفرّج وتوليد شعوري الخوف والشفقة لديه يُمكن أن يتمّ بوسائل التعرض التي يُطلق عليها اسم «المتناظر»، لكنه يُفضل أن يكون ذلك من ميثاق الأحداث نفسها، لأنّ ذلك «أفضل الأمرين وأدلهما على خلق الشاعر (فن الشعر، الفصل ١٤).

في كتاب «البلاغة» (الكتاب الثاني، الفصل الثالث)، يتحدّث أرسطو أيضًا عن الخوف والشفقة فيقول أنّ الخوف يثير الشفقة لأنّه يحصل لأناس يُشبهوننا. ولكون الشفقة تَمَسّ

أناسًا لا يستحقّون المصيبة، فإنّ الألم يكون فظيماً. كذلك يتوقّف أرسطو عند الحالات التي تُسبب الخوف والشفقة من خلال سرده لنوعية الشخصيات وانقلاب أحوالها، ويذكر حالة أوديب الذي لم يتنقل إلى حال الشقاء لخُبته ولا لشعره، بل لزلّة أو ضعف ما\*. (فن الشعر، الفصل ١٣).

في القرن السابع عشر، اعتمد الكلاسيكيّون المنظور الأرسطائي للخوف والشفقة وموقف أرسطو من الشخصية المأساوية. ويذكر الكاتب الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) في مقدّمة مسرحيّة «أندروماك» أنّ الشخصيات «يجب ألا تكون جيّدة بشكل كامل، ولا سيّئة بشكل كامل، وإنّما أن تقع المصيبة عليها بسبب زلّة أو غطيّة».

اعتبارًا من القرن الثامن عشر، ويظهر الدراما\* والميلودراما\*، تغيّر مفهوم البطل ومفهوم الخطيئة، وتعدّلت النظرة إلى كلّ المفهوم الأرسطائي للنظام المأساوي\* فطُرحت الشخصيات ضمن منظور أخلاقي يُحدّده الصراع الجدليّ بين الخير والشر، فكانت إمّا شخصيات خيرة تمامًا يتمثّل المُتفرّج نفسه بها وتعاطف معها، وإمّا شريرة تمامًا يرفضها. كما تحوّل شعورا الخوف والشفقة إلى انفعالات عنيفة تستثير الدموع وتُدغغ العواطف وتُحقّق التنفيس وتُعطي عبرة للمُتفرّج\*. كما أنّ الإثارة في هذا المسرح كانت تتولّد غالبًا من الوسائل الخارجية. وقد ظلّ هذا المنحى سائدًا فيما بعد في السينما.

انظر: التطهير، المأساويّ.

## ■ خيال الظلّ

## Shadow Show

## Théâtre d'ombre

شكل من أشكال الفُرجة\* له طابع دراميّ تُمثل الشخصيات فيه دُمى تتحرك من وراء ستارة\* بيضاء شفّافة يُسلط الضوء عليها من الخلف فيرى المُتفرّجون ظلالها وما يُفسّر التسمية.

في اللغة العربية يُطلق على الدُمى في عروض خيال الظلّ اسم الشخص، كما يُطلق على اللاعب الذي يحركها اسم المُخايل أو المُحرك أو الخليلاتي. في الصين وجزيرة بالي يُسمى المُخايل دالانغ Dalang وقد كان في العصور القديمة من الكهنة، وظلّ يُعتبر شخصية مقدّسة حتّى صار يقوم بهذه المهمة مُمثلون جوالون لا يتمون إلى فئة الكهنة. في الهند يخضع المُخايلون إلى إعداد طويل يدوم سنوات قبل أن يُضطلعوا بهذه المهمة. وبشكل عامّ يستعين المُخايلون عادة بمُساعدين يُقّمون لهم الأكسسوارات اللازمة أو يُساعدونهم في تحريك الشخص.

ولمسرح عروض خيال الظلّ شكل خاصّ فهو عبارة عن ستارة بيضاء رقيقة مشدودة على قوائم خشبية يقف المُخايلون خلفها أو تحتها. عند بداية العرض تُغطّى الأنوار في أماكن المشاهدين وتضاء خلف الستارة وحدها لدعم تأثير الظلال. تستمرّ العروض عدّة ساعات أو تدوم طوال الليل. ولا يترك المُخايل مكانه ويظلّ يغني ويُنشد ويغيّر صوته حسب الشخصية التي يقّمها. ولا يتوقف إلّا في اللحظات التي تتدخل فيها الجوقة أو المُمثلي الأفرادي. وتشكّل هذه المُداخلات ما يُشبه الفواصل\* وهي بمثابة الاستراحة للمُخايل.

يقتصر حضور عروض خيال الظلّ بشكل عامّ

على الرّجال والأطفال، أمّا في الصين حيث يُسمح للنساء بحضورها، كانت المُتفرّجات يجلسن مُقابل الستارة بحيث يرين الخيال فقط في حين يجلس الرّجال وراء الدالانغ بحيث يرون الشخص وخيالها على الستارة في نفس الوقت.

والشُخوص المُستعملة في هذه العروض هي مجموعة من الأشكال المُسلّحة مصنوعة من الجلد أو من الورق الملّون ومُقرّعة تُمثل كائنات إنسانية وحيوانية، وبعض قطع الأكسسوار، وبعض الوحوش المُخرافية كما في ماليزيا وكامبوديا. لهذه الشُخوص مفاصل مُتحركة في بعض الأحيان، وفي أحيان أخرى تكون قطعة واحدة؛ وفي كل الأحوال تكون مُجهّزة بثقوب يدفع فيها اللاعب عيدان من الخشب أو الخيزران بحيث يُمكن تحريكها وجعلها تؤدّي أدوارها بدقة.

تختلف أشكال هذه الشُخوص باختلاف المناطق. فمنها ما هو بسيط للغاية ومنها ما هو مُعقّد ومزِين بالأحجار الكريمة، ومنها ما هو صغير (من ثلاثين إلى خمسين سنتيمتراً) ومنها ما يُماثل الشخص العاديّ حجمًا كما في عروض خيال الظلّ الهنديّ الذي يُسمى Andhra Pradesh. كذلك يتراوح عدد هذه الشُخوص بحسب أهميّة العرض (في جزيرة جاوة يتجاوز عددها المائتين).

يُمكن تصنيف هذه الشُخوص إلى فئات تُحددها الروامز\* والأعراف\* المُتبعة:

- في الصين تُخضع شُخوص خيال الظلّ لنفس الأعراف المسرحية التي تتحكّم بماكياج\* الشخصيات النمطية\* في أوبرا بكين\*، حيث تختلف ملامح الوجوه باختلاف القباع: فهناك وجوه طبيعية تدلّ على الناس السُعيّمين،

الثراث الإسلامى مثل سيرة الأمير حمزة. وقد كان للديانة الجديدة أثرها في تطوير أشكال الشخصيات التي غلب عليها طابع الأسلبة\* لكيلا تتعارض مع المعتقدات الدينية الإسلامية التي تُحرم التصوير الإيقونى للمخلوقات الحية. ولثروى خيال الظلّ في أندونيسيا طابع ديني هو مزيج من المعتقدات المحلية والإسلامية. فهي تُعتبر وسيلة للتواصل بين أرواح الأحياء وأرواح الأموات بواسطة الدالانغ الذي يُعتبر شخصاً مُقدّساً يَرْمُزُ إلى الخالق الذي يَنْفَعُ الحياة في الشخص بمعرفته وقدرته الروحية. كما ترمز السّارة البيضاء إلى الجَنَّةِ والنِصَّةِ إلى الأرض ومراحل الغُرض إلى مراحل الحياة المُتتالية (كُلفولة - شباب - شيخوخة).

في المنطقة العربية والإسلامية تطرّق بعض المُتصوِّفين أمثال ابن حزم الأندلسي ومحيي الدين بن عربي والشاذلي والغزالي إلى غُروض خيال الظلّ وأطلقوا عليه تسميات مثل ظلال الخيال وخیال الظلّ وخیال السّارة، وفسّروا من خلالها العلاقة بين عالم الظاهر والجوهر الإلهي، وفي ذلك معنى يقترب من النظرة الفلسفية التي طرحها أفلاطون (Platon ٤٢٧-٣٤٨ ق.م)، وتعتبر أنّ العالم الذي نعيش فيه هو وهم. جدير بالذكر أنّ الشاعر الفارسيّ عُمَر الخيام اعتبر غُروض خيال الظلّ رَمَزا للعالم الذي نعيش فيه، مثلما اعتبر شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) العالم مسرحاً يلعب كُُلُّ منا فيه دوراً\*.

على ضوء ذلك تُفسّر تسمية خيال الظلّ بالمعنى اللغويّ لكلمة خيال في اللغة العربية (خال الشيء = علّته وتوهم أنّه كذا؛ والخيالة جمعها خيالات هي ما يتشبه للناس من الشُور في الغمّام). يتأكّد هذا المعنى إذا قارنّا هذه

وجوه مدعونة تدلّ على الأشرار وهذا يُساعد الجمهور على معرفة أدوار الشخصيات بمُجرد ظهورها.

- في الهند وجيزة جاوة يَلْعَبُ الرُّبِّيّ المسرحي\* وأغطية الرأس دوراً أساسياً في تحديد الوضع الاجتماعيّ للشخصيات، كما أنّ ألوان الشخصيات وتعبير وجوها ومكان تواجدها يُحدّد القلباع. فالشخصيات النبيلة تتواجد غالباً جهة اليمين والشريرة جهة اليسار في مشاهد المعارك التي تُثير حماسة كبيرة. وينتهي المحدث دائماً بانتصار الأخيار على الأشرار.

- في منطقة حوض البحر المتوسط تُمثّل شخصيات خيال الظلّ شخصيات سياسية وأنماطاً اجتماعية مُستمدّة من الواقع، وهي في أغلب الأحيان شخصيات يَلْعَبُ عليها طابع الغروتسك\*. وعلى الرُغم من أنّ غُروض خيال الظلّ تُعتبر من أشكال الفُرجة الشعبية، إلّا أنّها كانت في كثير من بلاد الشرق الأقصى ترتبط بأشكال العبادة وبالطقوس الدينية المُتبعة. مع مرور الزمن ضُففت العلاقة بالمُقدّس وزالت تدريجياً. ففي الهند كانت غُروض خيال الظلّ المُستمدّة من ملحمتي الماهابهاراتا والرامايانا تُقدّم في المعابد خلال الاحتفالات الدينية لمدة ٤١ يوماً دون وجود مُتفرّجين، ثُمَّ اختصرت تدريجياً وصارت في يومنا هذا تُقدّم خلال ٢١ أو ١٤ يوماً فقط.

في أندونيسيا، ويتأثير من الديانة الإسلامية التي انتشرت منذ القرن السادس عشر كانت غُروض خيال الظلّ وسيلة لجذب السّكان إلى الديانة الجديدة ولذلك تُجدد ضمن المواضيع المَطروحة، إضافة إلى ملحمتي الماهابهاراتا والرامايانا، بعض السّير الشعبية المُستمدّة من

أو العكس؛ إذ إنَّ بعض التفسيرات تُعِد هاتين الشخصيتين إلى مُهرَجين حقيقيين كانا من نُدماء السلطان العثماني أورخان (١٢٨٨-١٣٥٩) استعاض عنهما بعد وفاتهما بدميتين مُثَلَّان أدوارهما من وراء الستار، إضافة إلى تفسيرات أخرى تُعتبر أنَّ شخصيّة كراكوز هي مُحَاكاة تَهْكِيمة للوزير الأيوبيّ الظالم قرقوش. لكنّه من المُؤكَّد أنَّ عُروض كراكوز في البلاد العربيّة وكره غوز في تركيا وكراغيزوي Karaghiozi في اليونان هي نتيجة لتفاعل تَقَيَّات خَيَال الظَّلّ الأنطونيّسيّة مع التقاليد القديمة لِعُروض الدُّمى koukla التي كان يُقدِّمها النَجَر في الساحات العامّة في تركيا ومصر، وكُلُّ تقاليد المُهرَجين والنُّدماء والمُحِبِّطين التي تُشكِّل الإرث الشعبيّ للمنطقة بأكملها (انظر المُهرَج).

انتشر خيال الظَّلّ في فترة الحُكم العثمانيّ أيضًا في شمال إفريقيا ودول البلقان (بوسلافيا بلغاريا ورومانيا واليونان)، وأخذ في كُلِّ منطقة طابَعًا محليًّا على صعيد الريبتروار\* والمواضيع المُستَمَدّة من الحياة اليوميّة. كذلك عُرف في إيطاليا وفرنسا منذ القرن الثامن عشر حيث كانت عُروضه تُقدِّم في الحانات (كأباريه الوَقْلة السوداء في باريس). وقد انتقل سريعًا إلى بقية دول أوروبا يَنقل إنجلترا وألمانيا ومن ثَمَّ إلى أمريكا. أخذ هذا الفنّ بالتراجع مع دُخول السينما، وانحسر تمامًا بعد الحرب العالميّة الثانية وتحوّل إلى نوع من العُروض السياحيّة تُقدِّم بمناسبة الأعياد أو خلال شهر رمضان في البلاد العربيّة والإسلاميّة.

نال خيال الظَّلّ اهتمامًا خاصًّا في المُقدود الأخيرة من القرن العشرين وتَرافق ذلك مع تَعَرُّف رجال المسرح في الغرب على أشكال الفُرَجَة في الشرق الأقصى وفي العالم، ومع

التسمية بالتسمية التي تُطلَق باللغة التركيّة على عُروض الدُّمى Chadir Khayal أي خيمة الخيال، ممّا يدلّ على أنَّ كلمة خيال كانت شائعة بمعنى الإيهام\* وكُلُّ ما له علاقة بالعُرض الإيهاميّ.

### أصول خيال الظَّلّ وأُنبشاره:

نشأ خيال الظَّلّ في الشرق الأقصى. ويُعتد من التسمية التي تُطلَق عليه أحيانًا «الخيالات الصينيّة» Ombres Chinoises أنَّ مُوطنه الأصليّ هو الصين حيث عُرف منذ القرن العاشر كتسلية للامبراطور في البلاط. تَطوَّر خيال الظَّلّ الصينيّ وتحوّل إلى شكل فُرَجَة جَوَّالة وإلى تسلية من تسالي مسرح الأسواق\*، ممّا رَفَدَ نصوصه بمواضيع وأساطير وملامح مُستَمَدّة من التُّراث الشعبيّ. كذلك فإنَّ عُروضه كانت في كثير من الأحيان تُهدى إلى الأكلهة في العواصم الزراعيّة وفي مُناسبات اجتماعيّة (زواج أو وفاة أو ولادة).

انتقل خيال الظَّلّ من الصين إلى الهند وإلى جزيرة جاوة ومنها إلى المنطقة العربيّة بفضل حَرَكَة التجارة. ويُعترض أنّه عُرف في العراق وسورية بدايةً ثَمَّ في مصر (أقدم إشارة إلى خيال الظَّلّ في مصر تعود إلى عهد السلطان صلاح الدين الأيوبيّ في القرن الثاني عشر)، ومنها انتقل إلى تركيا في زمن حُكم السلطان سليمان الأوّل لمصر في القرن السادس عشر.

يُعرف خيال الظَّلّ في تركيا باسم «كره غوز» Karagöz وهو اسم إحدى الشخصيات الرئيسيّة فيه إلى جانب حاجيوات Hacıvat، ولا يُمكن الجزم إن كان هذا الثنائيّ التركيّ هو الذي أفرَز شخصيّتيّ كراكوز وحاج عواظ في خيال الظَّلّ العربيّ، وأراغوز في عُروض الدُّمى المصريّة،

تُطلَق على نُصوص خيال الظلّ تسميات عديدة باللغة العربية نذكر منها التمثيلية والبابة والفصل واللعبة وسيطرة الخيال، ولكُلٍّ من هذه الأشكال مُقوماته التكوينية والموضوعية.

### المسرح الأسود التشيكي:

المسرح الأسود التشيكي *Cerné Divadlo* أحد التنوعات المعاصرة لِخَيْالِ الظلّ ظهر وانتشر في تشيكوسلوفاكيا اعتباراً من الخمسينات.

يَعتمد المسرح الأسود على الظلمة المُطبقة التي تُوحى بمكان لا أبعاد له يُمكن أن يُصور قِضاءات واسعة. كذلك تكون ملابس المُمثلين فيه سوداء تماماً والوجه مغطى بالأسود بحيث يُصبح الكفّ الأبيض الذي يَرتديه المُمثلُ هو الشيء الوحيد الظاهر للعين.

تُستخدَم في عروض هذا المسرح إضاءة خاصة من الأشعة فوق البنفسجية مُصمَّمة خصيصاً بحيث تتحوّل كُلّ العناصر على الخشبة بما فيها أجساد المُمثلين إلى أشكال هندسية وحُطوط مضيئة تتحرّك في الفراغ المُظلم. كذلك تُلعب الموسيقى والمؤثرات السمعية دوراً هاماً لأنها يجب أن تتوافق تماماً مع إيقاع الحركة، فتلازمها وتدعمها وتُجسِّدُها أحياناً.

عادة ما تكون عروض هذا المسرح صامتة، لذا يُصنَّف ضمن أشكال المسرح الإيمانيّ (انظر الإيماء). كما أن تأثيره على المُشاهد هو تأثير جسديّ انفعاليّ يقوم على الإبهار وتحقيق المُتعة البصرية، دون أن يخفي ذلك الجُهد العقليّ الذي يَبذلُه المُشترِجُ لتفكيك الروايز ولفهم المعنى.

انظر: اللّمي (عروض).

اهتمام بلدان العالم الثالث بإحياء التُراث والأشكال التراجيَّة والظواهر شبه المسرحية. من جهة أخرى فإنَّ تَقَنِيَّاتِ خَيْالِ الظلّ صارت تُستخدَم في كثير من المسرحيات المعاصرة كعنصر من عناصر المسرحية.

### خيال الظلّ في العالم العربيّ:

تُعتبر عروض خيال الظلّ من أقدم الأشكال الدرامية في العالم العربيّ وأكثرها قُرْباً من المسرح. كما أنَّ التصاقها بالواقع وغُلُوبها من أيّ طابع دينيّ يجعل منها أكثر الأشكال المسرحية تَمييزاً عن الأدب الشعبيّ بما فيه من وضوح وصرامة، خاصّةً وأنها كانت تُقدَّم في المقاهي حيث يجتمع الناس من مُختلف الفئات. وبالفعل فإنَّ نُصوص خيال الظلّ المعروفة ذات طابع نقديّ واضح يطال الحياة الاجتماعية والسياسية ويتطرق إلى كُلِّ المَمنوعات في لغة فُتحة لا تخلو من المُباشرة. وكانت عروضه وسيلة تعبير شعبية عن مشاكل الساعة يُمكن أن تُحيل إلى حدّ التحريض (انظر المسرح التحريضيّ)، وهذا ما يَبرِّز قانون منَع هذه العروض في فترة الحُكم العُثمانيّ في ١٤٥١م، وفي فترة الاستعمار الغربيّ (في ١٩٠٩ في مصر وفي ١٩٤٣ في الجزائر وتونس).

من أقدم النصوص العربية المكتوبة لِخيال الظلّ تلك التي كتبها مُحَدِّد بن دنايال الموصلّي (١٢٤٨-١٣١١) وجمعها تحت اسم «طيف الخيال» وقُدِّمها في مصر فترة حكم بيبرس (١٢٦٠-١٢٧٧) وقد بقيَ منها حتّى اليوم ثلاثة نُصوص هي «طيف الخيال» - «عجيب وغريب» - «المُتيم».





## ■ الدادائية والمنسرح

### Dadaïsme

#### Dadaïsme

تسمية مأخوذة من كلمة Dada التي لا يُعرف معناها أو سبب اختيارها، فقد تكون مأخوذة من صيغة التحبب للعبة الحصان الخشبي بالفرنسية، أو من تكرار كلمة Da التي تعني نعم بالروسية، ويقال أيضًا إن اختيارها تم بشكل عشوائي وهي لا تعني شيئًا.

والدادائية حركة فنية بدأت في مدينة زوريخ في سويسرا عام ١٩١٦ وشكلت تيارًا قصير الأمد في فرنسا وألمانيا حيث انتهت فعليًا في عام ١٩٢٤. ولدت الحركة باتفاق بين الشاعر المجرّي تريستان تزارا T. Tzara (١٨٩٦-١٩٦٣) والرّسام الألمانيّ هانز أرب H. Arp ورسام من أمريكا اللاتينية هو فرانسيس بيكابيا F. Picabia، فقد أصدروا عام ١٩١٨ بيانًا هو إعلان لتأسيس الحركة تضمن رفض كل ما سبّقه من قيم ومفاهيم وأشكال فنية ودعا إلى إلغاء العقل والذاكرة والزواجر، وعدم طرح أية رؤية مستقبلية.

يرتبط ظهور هذه الحركة بظروف الحرب العالمية الأولى وشعور الإحباط الذي خلقته لدى الإنسان الأوروبي. لذا اجتذبت في البداية عددًا كبيرًا من الفنانين لم يلبثوا أن انفصّلوا عنها سريعًا لطابعها المدمي والفوضوي، ولإدراكهم أنّ هذه الحركة لا تطرح أية نظرة للعالم وإنما هي مُجرّد رفض وتحطيم. على الرغم من ذلك لا يمكن

إنكار أنّ هذه الحركة تُشكّل محطة هامة في تطوّر الفنّ والأدب الأوروبيين لأنها فتحت الباب أمام التجريب.

### المنسرح الدادائي:

تتألف الدادائية بجوهرها مع طبيعة المسرح كتواصل\*، لكنها تُعتبر الحلقة التي ربطت بين الحركة الرّمزية\* والمسرح الطليعي\* الذي انتشر في الخمسينات من هذا القرن. كما أنّ الدادائية كانت وراء تشكيل بعض المُختبرات المسرحية التي كانت مَعقِل التجريب\* في الحركة المسرحية. فقد قُدمت عام ١٩٣١ مسرحية «امبراطور الصين» (١٩١٦) للفرنسي ريبومون دوسين G. Ribemont-Dessaignes في «مُختبر الفنّ والفعل» الذي أسّسه المُخرجان إدوار أوتان E. Autant (١٨٧١-١٩٦٤) ولويس لارا L. Lara (١٨٧٤-١٩٥٢).

انطلاقًا من خصوصية هذا التيار الذي يقوم على تحطيم القوالب ونسف كل ما هو مُتوقّع ومألوف، فإنّ تجليات الدادائية على صعيد النصّ والقرص في المسرح كانت على شكل سُخرية من مُعتقدات الطبقة البورجوازية، وتحطيم للهُبوة المُكاملة التي يُقدّمها الفنّ البورجوازيّ عن المجتمع والحياة. في عام ١٩٢٢ طرح تزارا مبدأ الضحية في المسرح من خلال رفض الكلام كخطاب مُتجانس، والاكتفاء بالفكرة التي تحوّلها الكلمة. وتُعتبر مسرحيات تزارا من أهمّ

وتُعتبر مسرحية «أنداء تيريزياس» (١٩١٧) لغيوم أبولينير من النصوص التي تُقَع بين الدادائية والسريالية.

## ■ الدراما Drama Drame

أصل كلمة دراما من الفعل اليوناني Drān الذي يعني أصل كلمة دراما من الفعل اليوناني Drān الذي يعني قتل. وصيغة درامي Dramatique موجودة في اللغة اليونانية Dramatikos وفي اللاتينية Dramaticus للدلالة على كل ما يحول الإثارة أو الخطر. وتُستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي. ولكلمة دراما كُلف واسع يُحدده السياق:

- في المعنى العام تُطلق كلمة دراما على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها، فيقال الدراما الإليزابيثية *Drame elizabéthain* ودراما عصر التنوير والدراما الرومانسية والدراما الطبيعية أو الدراما الهندية إلخ، وهذا هو المعنى الإنجليزي للكلمة حيث تدل كلمة Drama على المسرح كنص وكتاريخ وكتجاليات مُقابل كلمة Performance التي تعني العرض والأداء. كذلك تُطلق تسمية دراما على كل عمل تمثيلي من ابتكار الخيال حتى ولو لم يُقدّم على خشبة المسرح، ومن هنا تسمية الفنون الدرامية وهي المسرح والتمثيلات الإذاعية والتلفزيونية.

- الدراما *Le Drame* بالمعنى الفرنسي هي نوع مسرحي ظهر في القرن الثامن عشر في فرنسا للدلالة على المسرحيات التي تُعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية فيها خلط بين طابع الجدّ والهزل بسبب اهتمامها بتصوير «الحقيقة» على خشبة من خلال المُحاكاة الإيهامية.

النصوص التي تُكتب للمسرح الدادائي وهي «قلب من غاز» التي تُؤدّي الحدث فيها شخصيات هي خين وأنث وأذن إلخ، ومسرحية «المغامرة السماوية الأولى للسيد أنتيبرين» ثم «المغامرة السماوية الثانية للسيد أنتيبرين» التي خُلِق فيها تزارا علاقة فُرجة مُغايرة.

مال الدادائيون إلى استخدام تقنية الكولاج (توليف أجزاء غير متمايزة) في المسرح، وطرح الأمور بجزئياتها وليس بنظرة كلية. أمّا على مستوى العرض المسرحي فقد أبرزت الدادائية ما هو غريب ومُفكك ولا علاقة له بالقواعد والأعراف المسرحية المألوفة. كما أنّ الدادائيين تعاملوا مع العرض المسرحي على أنه طقس يحتوي على عناصر كرنفالية يُشارك فيه المُشجّج بشكل فعال، فأدخلوا بذلك علاقة جديدة بين المُشجّج والعرض لم تكن موجودة سابقاً.

أول عرض دادائي قُدّم عام ١٩١٦ كان عبارة عن ضراخ وصحيج مُترافقين بإلقاء أشعار وسرد لحكاية، وقد قام رواد الحركة تريستان تزارا وهانز أرب بالتمثيل في هذا العرض.

في عام ١٩١٧ قُدّم عرض دادائي اسمه «استعراض» على مسرح الشانزليزيه كته الفرنسي جان كوكسو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) وأخرجه وشارك فيه رافعي الباليه الروسي سرج دياغلييف S. Diaghilev (١٨٧٢-١٩٢٩)، كما شارك في إعداده الرسّام الإسباني بابلو بيكاسو P. Picasso ونال نجاحاً كبيراً لدى الجمهور. لكنّ الشاعر الفرنسي غيوم أبولينير G. Apollinaire (١٨٨٠-١٩١٨) أطلق على هذا العرض صفة جديدة لم تكن مُستخدمة من قبل، إذ اعتبره عرضاً سريالياً فكان ذلك فاتحة لحركة جديدة انبثقت عن الدادائية هي السريالية.

تُضاف إليها صيغة لتصنيف الأشكال *Fabula togata*, *atellana* إلخ (انظر الحكاية). وفي القرون الوسطى حيث لم يُعرف التمييز بين الأنواع المسرحية شاعت كلمة لعبة *Play/Jeu* للدلالة على المسرحية بشكل عام، مع وجود تسميات لأنواع مثل عروض الأخلاقيات\* والمُعجزات\* والأسرار\* والفواصل\* المُضحكة التي تتخللها مثل الفازس\*. ولم تُطلق تسمية دراما إلا على دراما القُداس *Drame liturgique* والدراما الثوراتية *Drame biblique* اللتين تقومان على تمثيل مقاطع من الكتاب المُقدس كما هي. في القرن السابع عشر حيث عُرفت التراجيديات\* والكوميديات\* والتراجيكوميديات\* وعروض الرُعويات\*، كانت كلمة «كوميديا» تعني المسرحية بشكل عام. ويُعتبر الأب دوبينيك *D'Aubignac* (١٦٠٤-١٦٧٦) أول من استعمل صيغة درامي لوصف ما هو مسرحي حين تحدّث عن الحدّث الدرامي مأساويًا كان أم مُضحكًا.

- في القرن الثامن عشر ظهرت كلمة دراما في كتابات الفرنسي دونيز ديدرو *D. Diderot* (١٧١٣-١٧٨٤) «الابن الطبيعي» (١٧٥٧)، وخطاب حول الشَّعر الدرامي (١٥٧٨)، وفي كتابات الفرنسي بيير بومارشيه *P. Beaumarchais* (١٧٣٢-١٧٩٩) «نبحث حول النوع الدرامي الجاد» للدلالة على نوع وسيط بين التراجيديات والكوميديات. بعد ذلك صارت التسمية تُطلق على نوع مسرحي مُحدّد هو الدراما البورجوازية *Drame bourgeois* في فرنسا والدراما الرومانسية في ألمانيا.

#### الدراما البورجوازية:

قامت الدراما البورجوازية على انقاض

ظَهَر هذا النوع كَرَدَة فِعْل على الجَماليّة الكلاسيكيّة\* التي قامت على الفصل بين الأنواع وعلى قَواعد\* مسرحيّة صارمة منها وَحدة الزمان والمكان إلخ. لم يَدُم هذا النوع أكثر من عشرين سنة، لكنّ التسمية ظلّت مُستعملة للدلالة على كُلّ مسرحيّة لا يُمكن تصنيفها بشكل واضح فيمن الأنواع\* المسرحيّة، وعلى أيّ عمل فيه صِراع\* وله طابع دراميّ.

والدراميّ *Dramatique* هو طابع وصَف من التصنيفات التي طرَحها عِلْم الجَمال\* ونَجده في الأعمال الأدبيّة والفنّيّة مثل الرّواية والرّسم. يَختلِف الدراميّ عن المأساويّ\* في كون الدراميّ يَحمِل نفس الطابع المُثير للخوف والشُّقّة\* لكنّ نهاية الصُّراع فيه لا تأخذ طابع الحتميّة المأساويّة (كارثة أو موت)، وإنّما تَظَلّ مفتوحة على إمكانيّة الخَلاص. كذلك يَختلِف الدراميّ عن المؤثّر *Pathétique* في كون الدراميّ يَفتَرِض وجود الفِعل في حين أنّ المؤثّر يَظَلّ في نطاق الشعور والإحساس. كذلك تُستعمل صيغة دراميّ كاشم يُطلق على مسرحيّة مُصوّرة ومُنقولة للتلفزيون *Dramatique*، وعلى الأعمال التمثيليّة المكتوبة للتلفزيون أو للإذاعة (انظر الدراما التلفزيونيّة والدراما الإذاعيّة).

الدراما كَتَرَع: استُعملت كلمة دراما في المسرح اليونانيّ حيث كانت الدراما الساتيرية *Drame satyrique* (من الساتير *Satyres*) وهم رِفاق ديونيزوس) نوعًا خَليقًا يَتلَم في نهاية المُسابقات التراجيديّة التي تُضمّ ثلاث تراجيديات ودراما ساتيرية.

اخْتَصّت كلمة دراما من مُفردات المسرح زمن الرومان بالتدريج وصارت كلمة *Fabula* تُستعمل للدلالة على المسرحيّة بِمَقْصُ النظر عن نوعها

كثُمر أساسي في الكتابة، ولأنها أكثر توجُّهاً نحو الإيهار على صعيد القرض المسرحي. كما أنَّ بومارشيه ابتدع ما أسماه كوميديا الجيرة *Comédie moralisante* وحاول من خلالها الجمع بين الدراما والكوميديا. كذلك فإنَّ مسرحيات البولفار\* تُعتبر شكلاً من أشكال الدراما البورجوازية.

في القرن التاسع عشر أُلغيث صيغة البورجوازية عن الدراما واعتُبرت صيغة انتقاصية، لا بل ظهر ما يُسمى بالدراما اللابورجوازية *Drame anti-bourgeois* وأشهر أعمالها مسرحيات الفرنسي هنري بيك H. Becques (١٨٣٧-١٨٩٩) ولا سيَّما مسرحية «الفرمان» التي تُعدُّ فاتحة التيار الواقعي في المسرح (انظر الواقعية والمسرح).

انحسرت الدراما البورجوازية مع ظهور الدراما التاريخية *Drame historique* التي تقترب من التراجيديا لكنها أكثر التصاقاً منها بالتاريخ وبالواقع ممَّا يسمَح للمُتفرِّج أن يرى في الحدث المُستقى من التاريخ صورة لواقعه.

#### الدراما الرومانسية:

بدأت الدراما الرومانسية *Drame romantique* في ألمانيا مع حركة العاصفة والاندفاع *Sturm und Drang* التي رَفَضَت النموذج الكلاسيكي الفرنسي والفتحت إلى آداب القرون الوسطى وخاصة النموذج الشكسبييري (التراجيديا التاريخية) والنموذج الإسباني وذلك لعدم ارتباطهما بقواعد كاثي قيَّد المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر (انظر الرومانسية والمسرح).

من أهمَّ نصوص الدراما الرومانسية في ألمانيا مسرحية «الصوص» لفريدريك شيللر

التراجيديا الكلاسيكية التي بدأت تُعرف انحداراً ملحوظاً في مُتصف القرن الثامن عشر، وكانت تطوُّراً طبيعياً للكوميديا الخالصة والكوميديا الدامعة\*. وقد ارتبط ظهور الدراما البورجوازية بعوامل مُتعلِّدة منها:

- صعود البورجوازية كطبقة ويَحْتِها عن أنواع جديدة تُعكس تطلُّعاتها وتصورها عن الحياة.  
- التطوُّر العلمي الذي أدَّى إلى التأكيد على نسبية الأمور ورفُض الثوابت على كُلِّ المُستد بما فيها الأدب والفن.  
- ظهور الرُّواية بالمعنى الحديث للكلمة، وهي كجنس أدبي أقرب إلى الواقع من المسرح. وقد تأثرت الدراما بالرُّواية على صعيد الشكل، وبالكتابات النظرية التي أُلِّدت على علاقة الرُّواية بالحقيقة.

- التوجُّه الجمالي الجديد نحو البحث عمَّا هو حقيقي انطلاقاً من التمييز بين مفهومَي الطبيعة الجميلة *La belle nature* الذي استند إليه أدب القرن السابع عشر والطبيعة الحقيقية *La nature vraie* الذي ظهر في عصر التنوير، وقد أدَّى ذلك إلى طرح مفهوم المصادقية *Crédibilité* كشرط لتحقيق قاعدة مُشابهة الحقيقة\*.

- التوجُّه الأخلاقي الجديد نحو تأكيد أهميَّة الفضيلة من خلال المواقف المؤثرة. كانت الدراما البورجوازية التي ألَّفها ديدرو مكتوبة بلغة ثورية وشخصياتها من الطبقة الوسطى ولذلك تُعتبر رَكة فعل على التراجيديا المكتوبة شعراً وتعرض شخصيات من الطبقة الأرستقراطية فقط وتُصور عالمها.

عرفت الدراما كنوع تشعُّبات عديدة وأفرزت أنواعاً أخرى مثل الميلودراما\* التي كانت أكثر شعبياً لأنها تستند إلى عامل التشويق *Suspense*

*Drame symbolique* والدراما الفلسفية *Drame philosophique*.

الدَّراما الْفَنَائِيَّة:

انظر: الأوبرا، الدراما الموسيقية.

الدَّراما فِي الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ:

في القرن العشرين لم تُعد كلمة دراما تُطلق على نوع مسرحي مُحدّد وإنّما صارت تُغطّي أشكالاً من الكتابة المسرحية مُتنوّعة جداً يربط بينها وجود الفعل\* الدرامي والأزمة\* والصراع بين الإنسان وقوى مُتنوّعة ومُختلفة، منها ما هو اجتماعي كما في مسرحيات الألمانّي برتولت بريشت B. Brecht (١٩٥٦-١٩٩٨) والألمانّي هاوبتمان G. Hauptman (١٨٦٢-١٩٤٦) والنرويجيّ هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦)، ومنها ما هو قوى مُجرّدة (الموت، الزمن) كما في مسرحيات البلجيكي موريس ميترلنك (١٨٦٢-١٩٤٩) والروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) والإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، ومنها ما هو صراع مع الذات كما في مسرحيات السويديّ أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢). كذلك لم يُعد تصنيف الدراما في التّقد الحديث يَمّ من خلال رَبطها بنوع مُحدّد وإنّما بـدراماتورية مُعيّنة (الدراما الإليزابيّة)، أو بنوعيّة المضمون انطلاقاً من علاقة المسرحيّة بالترجع الذي تصفه (دراما نفسيّة، دراما اجتماعيّة) (وهذا ما يظهر في دراسات الألمانّي بيتر زوندي P. Zondi)، أو بالبنية الدراميّة ونوع الخطاب المسرحي المُستخدَم فيها (وهذا هو مضمون دراسات الفرنسيّ جان بيير سارازاك J.P. Sarrazac).

F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥)، ومسرحيّة «غوتس فون برلينغن» لولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢).

تَبَيَّنَت الرومانسيّة الفرنسيّة الدراما كنوع وتطوّرت له انطلاقاً من رَفْضها للقواعد الكلاسيكيّة وبتأثير من الرومانسيّة الألمانيّة. ومن أهمّ نصوص الدراما الرومانسيّة الفرنسيّة مسرحيّة «لورانزاتشيو» لألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧)، ومسرحيّة «هرنان» لفكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥).

من أهمّ ما نادت به الدراما الرومانسيّة التخلّص من وَحدة النوع وَحدة الطابع من خلال طَرَحها لإمكانيّة تجاوز الرُفيع\* والفروتسك\*، والاستخدام المُتَرلّ للغة الشعريّة أو الشّريّة، والتطوّق إلى مواضيع مُتنوّعة من الحياة، ورَفْض قاعدة التّحدات الثلاث\* عدا قاعدة وَحدة الفعل، والمطالبيّة بخلق ما هو مؤثّر كبديل عن التطهير\* في التّمودج الكلاسيكي. على صعيد الفَرَض دَعَت الدراما الرومانسيّة إلى التخلّي عن الإلقاء الخطابيّ الكلاسيكي والاستيعاء من أداء\* المُمثّل الإنجليزي، والعودة إلى مسرح شكسبير والدراما الإليزابيّة *Drame elizabéthain* كنمودج يُحتذى. من خلال ذلك أخذت كلمة دراما معنى دقيقاً لأنّها شكّلت نوعاً خاصّاً وأصيلاً يقوم على مفهوم جماليّ واضح وجديد صاغه فكتور هوغو في «مُدخّمة كرومويل» التي كتبها عام ١٨٢٧ وتُعتبر من أهمّ الكُتابات النظرية حول الدراما الرومانسيّة.

في نهاية القرن التاسع عشر، ومع ظهور توجهات ومدارس جماليّة متعددة، ظهرت تفرعات جديدة للدراما من أهمّها الدراما الطليعيّة *Drame naturaliste* والدراما الرمزيّة

ما تكون الدراما الإذاعية إعدادًا لروايات معروفة ولقصص من التاريخ أو من الواقع، وقد بُت أن أكثر التمثيلات الإذاعية رواجًا هي التي تعرض قصصًا اجتماعية أو بوليسية وتقوم على عنصر التشويق *Suspense*.

### خصوصية الكتابة والتلقي:

الدراما الإذاعية هي فن له أعرافه الخاصة التي تنبع من طبيعة التواصل\* فيه. ففئة التواصل هي موجات الأثير التي تحمل الأصوات للمستمع، أما الروايز فتكون صوتية فقط لانعدام الجانب البصري في هذا النوع.

والدراما الإذاعية شكل درامي إيهامي يقوم على المحاكاة\* من خلال تحريض الخيال لدى المستمع وحفه على بناء الصورة في خياله. وهي شكل مرن يستطيع أن يحقق الإيهام\* بما هو حقيقي، أو بما هو خرافي. ويتحقق ذلك عبر القدرات الواسعة للمؤثرات السمعية\*. كذلك تُعتبر الدراما الإذاعية فن التجريد الدلالي، فالمحاكاة فيها تتم بالجزئيات فقط وليس بشكل كامل كما في فنون العرض البصرية (صوت صرخة يكفي للإيهام بموت الشخصية).

تفرض ضرورة تعويض الرؤية في الدراما الإذاعية على الكاتب أن يقوم بالتعريف بالشخصيات والموقف والمكان الذي يتم فيه الحدث من خلال السمع (تُعرف الشخصية\* من صوتها أو يتم التعريف بها وبمكان الحدث وزمنه من خلال الجوار\* والمؤثرات السمعية). كما يتم تحليل التقطيع\* الدرامي إلى مساميع (مقابل متشاهد في المسرح) من خلال الموسيقى والمؤثرات السمعية.

هذا الشكل الجديد من التصنيف سمح بإيجاد خط متصل بين أشكال مسرحية متباعدة زمنيًا ومكانيًا يمثل عُرُوض الأسرار في القرون الوسطى ومسرحيات بريشت ومسرحيات الفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥)، لأن هذه المسرحيات تفتتح على أفق تاريخي أو ديني (انظر البثوية والمسرح، شكل مفتوح/شكل مغلق).

انظر: الأنواع المسرحية.

### ■ الدراما الإذاعية

#### Radio Play

#### Pièce radiophonique

تُطلق تسمية الدراما الإذاعية على الأعمال الدرامية التي تمثل في استديوهات الإذاعة وتُبت إذاعيًا. تشمل هذه التسمية السلسلات الدرامية التي تُقدم يوميًا والتمثيلات والجواريات القصيرة التي تأخذ شكلًا دراميًا لغرض الدعاية أو التعليم. كذلك تُعتبر المسرحيات أو الأفلام التي تُقدم على خشبة المسرح وفي صالات السينما وتُبت إذاعيًا مع تعليق المذيع عليها شكلًا خاصًا من أشكال الدراما الإذاعية، ويُطلق عليها في هذه الحالة تسمية الفيلم الإذاعي Radio-Film أو المسرحية الإذاعية Radio-Théâtre.

تنوع التسميات التي تُطلق على الدراما الإذاعية حسب البلدان وحسب المنظور إلى أساس العمل، فعين يكون النص هو الأساس تعتمد تسمية دراما إذاعية باللغة العربية، و Radio drama باللسغة الإنجليزية، و Pièce radiophonique بالفرنسية. وحين يكون الأداء هو الأساس تستعمل تسمية تمثيلية إذاعية أو Radio play بالإنجليزية. في اللغة الألمانية وحدها نجد تسمية تؤكد على نوعية الاستقبال وهي تسمية التمثيلية المسموعة Hörspiel. غالبًا

### الآداء في الدراما الإذاعية:

وقد جَذَبَت الكتابة للإذاعة الكثير من الكُتّاب المسرحيين الهامّين مثل الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)، والسويسريّ روبرت بينجيه R. Pinget (١٩٢٠-)، والفرنسيّ بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥)، والبريطانيّ هارولد بيتر H. Pinter (١٩٣٠-) والإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، والأمريكيين إدوارد آلبي A. Miller (١٩٢٨-) وآرثر ميللر E. Albee (١٩٢٠-).

من الأعمال الدرامية الإذاعية ما يتوجّه إلى جمهور واسع، ومنها ما يتوجّه إلى جمهور من نوعيّة خاصّة، وهذه حالة الأعمال ذات الكثافة الشعريّة الكبيرة، وتلك التي تقوم على استخدام فنيّ للتقنيّات المتطوّرة (تقنيّة الصوت، حُرقة الصدى).

في إنجلترا هناك الكثير من المسرحيّات التي قُلِّمَت على المسرح بعد أن نُجِّمَت في الإذاعة. ويُذكر هنا تأثير الناقد البريطانيّ مارتين إسلين M. Esslin الذي عوّل رئيساً لإقسام الدراما في هيئة الإذاعة البريطانيّة، وروّج لمسرح اللَّبَثِ\* من خلال تقديم أعماله على شكل تمثيليّات إذاعيّة.

كذلك يُعتَبَر المُمثِّل والمُخرِج الأمريكيّ أورسون ويلز O. Wells (١٩١٥-١٩٨٦) من أفضل الذين قَلَّمُوا أعمالاً دراميّة في الإذاعة. وقد وَصَلَ الأمر إلى ما يُعتَبَر حدثاً شهيداً في تاريخ الإذاعة حين تَمَّ بثُّ تمثيليّة «حَرْبِ العوالم» عام ١٩٣٨ فأثارت دُعْراً حقيقيّاً لدى المُستمعين الذين اعتقدوا بوجود غَزْوٍ قُصَافِيٍّ حقيقيٍّ للأرض، وهذا ما لا يُمكن أن يَتِمَّ فيما لو قُدِّمَ العمل في المسرح أو السينما أو التلفزيون.

للآداء\* في الدراما الإذاعيّة خصوصيّة تُميِّزه عن المسرح والسينما والتلفزيون وتكُنّ في اجتماع المُمثّلين في الاستوديو حول الميكروفون، وفي غياب الجمهور\* الحَيّ وَمَا يَتَطَلَّب من المُمثِّل\* قُدرة على تركيز الانفعال على مُستوى الصوت فقط، وإعطاء الأهميّة الكبرى لأسلوب الإلقاء\* والتلؤنات الصوتيّة والتّبرّة، خاصّة وأنّ الآداء أمام الميكروفون يَسْمَحُ بالهتس، وهذا ما لا يُمكن تحقيقه في المسرح. ولذلك نَلَحِظ رواج المونولوج\* الداخليّ في الدراما الإذاعيّة.

كذلك يَحْتَاج المُمثِّل أثناء الآداء إلى تركيز كبير لكي يَتَخَيَّل المَوْقِفَ وَيَضَع نفسه ضمن سياق مُعيَّن في غِيَابِ الديكور\* والأكسسوار\* والأزياء وفي غِيَابِ الحركة\* إضافة إلى ذلك فإنّ أداء المُمثِّل يَعتَمِد كثيراً على الاقتراب والابتعاد عن الميكروفون للإيحاء بالمكان بدلاً من الحَرَكة في فُتُون الغُرُض البصريّة. من جهة أخرى فإنّ غِيَابِ الصورة يَسْمَحُ بِحرية أكبر في توزيع الأدوار على الشخصيّات دون الالتزام بشكل المُمثِّل وبسببه ومظهره الخارجيّ.

### تَطَوُّر النَّوع:

أَوَّل تمثيليّة إذاعيّة تَمَّ بثُّها في الولايات المتحدة عام ١٩٢٢ وفي فرنسا وإنجلترا عام ١٩٢٤. انتشرت الدراما الإذاعيّة بعد ذلك انتشاراً واسعاً في سائر دول العالم وخاصّة في العالم الثالث حتى نافسها السينما ثُمَّ التلفزيون. استندت الإذاعة في البدايات إلى الشكل الدراميّ لتقديم الكثير من البرامج المتنوّعة (الدُعَايات، البرامج التعليميّة والتثقيفيّة). بعد ذلك استقلَّت التمثيليّة الإذاعيّة كنوع دراميّ وصارت تَشْغَل حيزاً هامّاً من ساعات البَثّ.

أكاديمية الموسيقى الملكية ومسرح الكوميدي فرانسي. كما انتشرت في إنجلترا أشكال عروض تقترب من الدراما الإيمائية مثل الأركليناد\* والعروض الخوصا *Dumb Show*.

في يومنا هذا، شاعت الدراما الإيمائية وصارت عرضًا يؤديه ممثل واحد أو فرقة بأكملها بمصاحبة الموسيقى أحيانًا وبدونها أحيانًا أخرى، كما قد يترافق مع تعليق راو أو صوت سُجِّل *Voix off* أو نص مكتوب يَنت على شاشة ويُن مفاصل الحَدَث.

من أهم الممثلين الذين قدّموا دراما إيمائية الفرنسي جان لوي بارو *J.L. Barrault* (١٩١٠-١٩٩٤) الذي قدّم عروضًا بمفرده استنادًا إلى نصوص كتبها له الفرنسي إيتين دوكرو *E. Decroux* (١٨٩٨-٩٠) والممثل الإيمائي الفرنسي مارسيل مارسو *M. Marceau* (١٩٢٣-) وفرقته. انظر: الإيماء.

## ■ الدراما التلفزيونية *Dramatique*

### *Dramatique*

تُطلق تسمية الدراما التلفزيونية على الأعمال الدرامية التي تُكتب خصيصًا للتلفزيون، ولا تدخل في إطارها الأعمال المسرحية التي تُنقل في بثّ مباشر من المسرح لتُقدّم على الشاشة الصغيرة (انظر التلفزيون والمسرح) ..

للدراما التلفزيونية أشكال مُتنوعة منها التمثيلية القصيرة التي تدخل في البرامج التعليمية والتجفية، ومنها الأعمال الدرامية المُكاملة التي تأخذ شكل سَفرة تلفزيونية أو تُقدّم في عبدة حلقات على شكل مُسلسل تلفزيوني *Fenilleton*، وهو الصيغة الأكثر رواجًا اليوم في سائر أنحاء العالم، ومنها الفيلم التلفزيوني

في العالم العربي، كانت الدراما الإذاعية تلقى رواجًا كبيرًا قبل انتشار التلفزيون من أشهر الكتاب المُختصين بالدراما الإذاعية في سوريا حكمت محسن (١٩١٠-١٩٦٨). وفي لبنان قام الكاتب المسرحي اللبناني عصام محفوظ (١٩٣٩-) بكتابة مجموعة من الأعمال الدرامية للإذاعة نشرها تحت عنوان ١١ قضية شدّ الحُرّة.

انظر: وسائل الاتصال والمسرح، الدراما التلفزيونية.

## ■ الدراما الإيمائية *Mimodrama*

### *Mimodrame*

تسمية منحوتة من كلمتي *Mime* = إيماء\* و *Drame* = دراما\*.

نوع من العروض يخلو غالبًا من الجوار، ويعتمد على الأداء الجسدي للممثلين أو الزافسين. وأسلوب العرض في الدراما الإيمائية يختلف باختلاف البلدان والمدارس، فهو أحيانًا يقترب من الرقص، وفي هذه الحالة يتشابه كثيرًا مع الباليه\* التي تحكي حكاية ويطلق عليها اسم الباليه بانتوميم *Ballet Pantomime*، وأحيانًا أخرى يقترب من الفُقرات الإيمائية *Pantomime*. لكن الفرق بين الدراما الإيمائية والبانتوميم يكمن في أنّ الدراما الإيمائية تروي حدثًا مُكاملًا بناء على سيناريو مُحدّد، في حين أنّ البانتوميم تقوم على تقديم مشهد إيمائي تخلق من الحبكة\*.

ظهر هذا النوع من العروض الإيمائية في فرنسا في القرن الثامن عشر كنتيجة لقرار منع الممثلين الشعبيين من تقديم عروض فيها كلام أو أي نوع من الإنفاء، وذلك لإحماية ما اعتبر آنذاك من اختصاص المسارح الرسمية مثل



خصوصية تتبّع من خصوصية البث والتلفي في التلفزيون. فهو يفترض وجود عنصر الشوق *Suspense* لشدّ شريحة واسعة من المشاهدين، وهو يتطلب بنية تتلاءم مع طبيعة العمل (مسلسل يومي أو مجموعة حلقات تدور حول نفس الشخصيات مع تنوع في الموضوع)، ومع نوعية التسهيلات التي تقدّمها التكنيات المتطورة في التلفزيون، ومنها إمكانية الانتقال ضمن المكان والزمان من خلال تقنيّة الحظف حلقة *Flash back* واللقطات الخارجية وغيرها.

على الرغم من أنّ الكتابة للتلفزيون تتطلب دراية وبخبرة، إلا أنّ دور النصّ في الدراما التلفزيونية يظلّ أقلّ أهميّة من الإخراج، والجُزء الإبداعيّ الأهمّ في الدراما التلفزيونية يحمله المخرج الذي ينصبّ عمله بشكل أساسيّ على التكنيات المستخدمة (الإضاءة والتصوير وطريقة استخدام الكاميرا وعمليات المونتاج) إضافة إلى المنحى الدراميّ. تلعب عملية التصوير دوراً هاماً في تنفيذ العمل لأنّ الكاميرا تُعتبر عنصراً أساسياً في الصياغة الدرامية، فهي تُؤكّر اللقطات وتحدّد وجهة النظر *Point de vue*، وتُعتبر بمثابة عين للمشاهد، كما تلعب دوراً هاماً في توجيه حركة الممثلين ضمن الكادر (إطار الصورة). إضافة إلى ذلك فإنّ نوعية اللقطات (فردية أو ثنائية أو لقطات جموع) تلعب دوراً هاماً في توضيح علاقة الشخصيات ببعضها بعضاً وفي إحساس الشخصية بحجمها بالنسبة للعالم. من جهة أخرى، تلعب المؤثرات السمعية والإضاءة والخيخ التكنية دوراً هاماً في طريقة تقديم الحدث وإضفاء مصداقية واقعية عليه، فهي تقدّم إمكانية كبيرة للإيهام بواقعية المكان والطرف المحيط من خلال الديكور المشيّد داخل الاستوديو، وهذا ما لا يمكن

Téléfilm. من هذه الأعمال ما يُصوّر في الاستوديو (بوجود مُتفرّجين أحياناً)، أو خارجه في الموقع الطبيعيّ للحدث، وفي هذه الحالة تكون قريبة يقنيّاً من الأعمال السينمائية.

يختلف الإنتاج الدراميّ التلفزيوني باختلاف السياسة المُتبعة في المؤسسة المُشرفة على الإرسال التلفزيوني، فالإنتاج يُمكن أن يُزجج كميّاً (تغطية ساعات البث المتزايدة) أو نوعيّاً (هدف تقنيّ أو سياسيّ أو إيديولوجيّ)، خاصّة وأنّ التلفزيون يتوجّه إلى شريحة واسعة جدّاً من المشاهدين. تتحكّم هذه السياسة بتوجيه الأعمال المعروضة وباختيار ساعات بثّ الأعمال الدرامية بناء على دراسات إحصائية لنوعية المشاهدين في كلّ فترة لساعات الذروة.

الدراما التلفزيونية بين الكتابة والإخراج:

يأخذ النصّ في الدراما التلفزيونية شكل سيناريو يتألف من مجموعة مشاهد لها تقطيع مُعيّن. يحتوي هذا السيناريو على الجوار الخاص بالشخصيات وإرشادات إخراجية خاصّة بأداء الممثل مع وصف تفصيليّ للمناظر المُصاحبة لكلّ موقف ولكلّ المؤثرات المُصاحبة من إضاءة وموسيقى ومؤثرات سمعية وغيرها. يُمكن أن يحتوي السيناريو أيضاً على جُزء يقنيّ يضيفه المخرج المسؤول عن العمل يحدّد نوعية اللقطات (داخلية/خارجية)، وأسلوبها (لقطة عامة، متوسطة، متوسطة قريبة، قريبة جدّاً)، وزاوية التصوير (على مستوى النظر، من فوق، زاوية إلى الأسفل، زاوية إلى الأعلى) وأسلوبه (لقطة ثابتة، لقطة ثابتة).

على مستوى المضمون نجد في نصّ الدراما التلفزيونية نفس العناصر الدرامية التي تتحكّم بالعمل المسرحي. لكنّ العمل التلفزيوني له

بتصوير أدق الانفعالات والإيحاء بالمصدقية.

### التلقي:

خلافاً للمسرح الذي هو فنّ الهنا/الآن والذي يقوم على الحضور الحيّ للممثل، تُقدّم الدراما التلفزيونية بعد فترة من إنتاجها، ويُغيب فيها التواصل\* الحيّ بين الممثل والمُتفرّج\*. على الرغم من ذلك فإنّ تأثير الدراما التلفزيونية على المتلقي كبير لأنها تسمح بقدر كبير من الإيحاء بالواقع خاصة عندما تكون مُستمدّة من الحياة اليومية للمشاهدين وتُقدّم باللغة المحكيّة.

كذلك فإنّ وجود تقنيات تسمح بتكبير حجم الصورة وتضخيم الصوت تخلق عزيمة مع الشخصيات والمحدّث لا توجد في المسرح وتؤدي إلى قدر أكبر من المُحاكاة\* والإيهام\*، وتسمح للمُتفرّج التخلّي\* بالحدّث وبالشخصيات بسهولة، كما تسمح بالتوصّل إلى الهدف الذي رُسم للمسرح في الماضي، وهو استثارة الخوف والشّقة\* وبالتالي التطهير\* أو التنفيس.

من جهة أخرى فإنّ أعراف الفُرجة التي تُلازم العرض المسرحي تغيب عند تلقّي الدراما التلفزيونيّة، لأنّ ذلك يَتِمّ فيمن الإطار الحياتي المعتاد وفي إضاءة الفُرقة العاديّة ممّا يُعطى للمشاهد إحساساً بأنّ ما يراه على الشاشة هو امتداد لحياته، وهنا يُحدّد المُتعة\* الخاصّة بشاهدة التلفزيون.

كذلك فإنّ كسر الإيهام في التلفزيون ينجم عن ظروف التلقي وليس من مُقوّمات العمل نفسه كما في المسرح عندما يَتِمّ اللجوء لعناصر تبرز المسرحية\*.

انظر: التلفزيون والمسرح، وسائل الاتصال والمسرح.

التوصّل إليه إلا بصعوبة على خشبة المسرح. وبشكل عامّ يبيّنان أسلوب إخراج الدراما التلفزيونيّة حسب نوعيّة العمل (تاريخي، سياسي، اجتماعي)، وحسب طابعه (جاد، خفيف، مُضحك\*، مأساوي\*، مُشوّق، إلخ)، وحسب المُدّة المُقرّرة لِتَت العمل (سلسل في عدّة أجزاء، حلقات قصيرة ومُتكاملة)، وحسب نوعيّة المُمثلين (شُجوم، مُمثلين شباب، وجوه جديدة)، وحسب الإمكانيّات الماليّة المُتاحة (تشاهد شُجوع، مُعارك، التصوير في المواقع الحقيقيّة للمحدّث).

### الأداء في الدراما التلفزيونيّة:

يُطلَب الأداء\* في التلفزيون معرفة وخبرة بخصوصيّة العمل التلفزيوني، فالمُمثل\* ملزَم بأن يميّ كيفية الحركة أمام الكاميرا، وأن تكون لديه القدرة على التركيز من أجل فهم التّطور البيكولوجي للشخصيات، لأنّ المُمثل يَصوّر اللقطات المطلوبة منه بمعزل عن التسلسل الزمنيّ للمحدّث، ولا تتوضّح استمرارية الشخصية وتطوّرها إلا لاحقاً بعد إتمام عمليّات المونتاج.

يختلف الأداء في التلفزيون عن الأداء في المسرح. ففي حين يُطلَب العمل المسرحي فترة طويلة من التّدرّيات الجماعيّة، يَتِمّ الأداء في التلفزيون بدون تحضير طويل ومن خلاله تصوير مشاهد مُتفرّقة. وفي حين يَمِيش المُمثل المسرحي الانفعال المُتطوّر والمُستورّ درامياً على الخشبة ويتأثّر برؤود أفعال المُتفرّجين في الصلّة، يغيب هنا العامل التواصلّي الهامّ في التلفزيون. كما أنّ اضطراب المُمثل لإعادة اللقطة عدّة مرّات في بعض الأحيان يجعل الأداء أكثر ضُموبة، والانفعال أقلّ صدقاً، على الرغم من أنّ التّكنيّنات التلفزيونيّة والخدع التصويريّة تسمح

## ■ الدراما التوثيقية

## Docudrama

## Docudrama

نوع من أنواع الدراما التلفزيونية\* والإذاعية\*.

يُسمّى هذا النوع بالدراما التوثيقية لأنه يُقدّم واقعة اجتماعية أو سياسية حصلت فعلاً في إطار درامي، ويؤدّي الأدوار فيه ممثلون مع استضافة بعض الأشخاص ومَن شاركوا فعلياً في الحادثة الأصلية ليؤكّدوا على مصداقية ما يُقدّم.

يتمّ تقديم هذه الدراما بعد عمليات تحضير طويلة، منها إجراء تحقيقات دقيقة والقيام بمقابلات للإحاطة بكلّ ملاحظات الواقعة وتوثيقها في الإطار الذي جرّت فيه فعلياً، لأنّ تصوير الواقع هو الهدف الأساسي للدراما التوثيقية التي تُحاول أن تكون موضوعية تُجاه الحدث المعروف، لكنّ ذلك لا يتحقّق دائماً لأنّ الانتقال من الواقع إلى المُخيّل يتمّ من خلال وجهة نظر *Point de vue* مُحدّد للعمل.

يُمكن أن يكون للدراما التوثيقية طابع تحريضي في بعض الأحيان، لأنّ طرح الموضوع على الشاشة أو من خلال الإذاعة يُمكن أن يُحرّك الرأي العام ويدفع المُتفرّج إلى اتخاذ موقف ما من قضايا المُجتمع، وهذا ما تَحَقّق بالفعل لدى عرض الدراما التوثيقية المُسمّاة «كاتي» في التلفزيون البريطاني عام ١٩٦٦، إذ أدّى ذلك بشكل مُباشر إلى تأسيس جمعية الماوى لإيواء المُشرّدين في بريطانيا.

من هذا المُطلق تقترب الدراما التوثيقية كثيراً من مسرح الجريدة الحية\* الذي تمثّل فيه الأحداث الساخنة أمام الجمهور لإعلامه بما يحصل.

انظر: وسائل الاتصال والمسرح، الدراما التلفزيونية، الدراما الإذاعية.

## ■ الدراما الموسيقية

## Musical Drama

## Drame Musical

نوع من العروض ظهر في إيطاليا في نهاية القرن السادس عشر حين أدخل الموسيقى كلوديو مونتيفردي C. Monteverdi (١٥٦٧-١٦٤٣) على مسرحيات عصر النهضة الإيطالية فواصل موسيقية وغنائية، وذلك ضمن المحاولة التي تمّت لاستعادة وإحياء شكل العرض في التراجيديا\* اليونانية القديمة، فكان ذلك من العوامل التي أدّت إلى ظهور الأوبرا\* التي أُطلق عليها في البداية تسمية الدراما الغنائية *Melodramma* والدراما الموسيقية *Dramma per musica*.

استقّت الدراما الموسيقية مواضيعها من الأساطير القديمة ونالت نجاحاً كبيراً وكانت فاتحة للبحث في أشكال تمثيرية جديدة في مجال الموسيقى الدرامية وفي مجال المسرح الغنائي\*. ظلّت الدراما الموسيقية تُعتبر شكلاً مسرحياً حتّى جاء الموسيقى الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) في القرن التاسع عشر ونقلها إلى عالم الأوبرا وأسماها فنّ المُستقبل، واعتبرها نوعاً بديلاً عن الأوبرا التقليدية لأنها فنّ شامل يجمع بين الموسيقى والشعر وقيّمات المسرح، وذلك ضمن نظريته عن اجتماع الفنون *Gesamtkunstwerk* في النصّ الذي كتبه عام ١٨٥٠ بعنوان «الأوبرا والدراما». من أهمّ الأمثلة على الدراما الموسيقية العمل الذي قُدّمه مونتيفردي تحت اسم «أورفيو» (١٦٠٧) ومؤلّفات ريتشارد فاغنر «تريستان وإيزولت» (١٨٦٥) و«بايعة» «خاتم نيبولغن» (١٨٧٦) التي تقسم أربع أوبرات هي «ذهب الراين» و«الفالكيري» و«سيفغريد» و«غروب الآلهة».

انظر: الدراما، الموسيقى والمسرح، الأوبرا.

## ■ الدراماتورج

Dramaturg

Dramaturge

كلمة تستعمل بلفظها الأجنبي في كل اللغات بما فيها اللغة العربية، وهي مأخوذة من اليونانية Dramatourgos التي تتألف من Dramato = العمل المسرحي، وergos = الصانع أو العامل. أي إن الكلمة معنى التأليف كصناعة.

عرف معنى الكلمة تطوراً نوعياً يوازي تماماً تطور معنى كلمة دراماتورجية\*. ففي البداية كانت تسمية دراماتورج تطلق على من يؤلف الدراما. فيما بعد، ومع انتشار المدلول الألماني لكلمة دراماتورجية، تطور المعنى ودخل عليه مدلول جديد إذ شمل، إضافة إلى المعنى الأول، الشخص الذي يهتم بالعرض المسرحي، وغالباً ما يكون مرتبطاً بمخرج\* أو بفرقة\* أو بمؤسسة. ولذلك نجد في اللغة الألمانية تسميتين لمهنتين مستقلتين هما المثاور والمجد المسرحي Dramaturg، والكاتب Dramatiker.

يُعتبر الكاتب الألماني غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) أول دراماتورج بالمعنى الحديث لأنه فتح الباب أمام تصور جديد للعملية المسرحية على الصعيد العملي من خلال ربطها بخصوصية الجمهور\* الذي تتوجه إليه. كذلك فإن المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) كان أول من طبق مفهوم الدراماتورجية فعلياً في تحليله للنص مع الممثل وفي إعداد الكلاسيكيات للمسرح. وقد أوصل بريشت الدراماتورج إلى أهميته القصوى لأنه جعله أهم من الكاتب ومن المخرج. وفي نصه «ثراثة النحاس» توضّح

ماهية الدراماتورج لأن بريشت اعتبره مسؤولاً عن الجانب التقني والعملي مقابل الفيلسوف الذي يهتم بالجانب الفكري في العمل.

تثبت وجود الدراماتورج في المؤسسة المسرحية في ألمانيا وفي دول أوروبا الشرقية في النصف الأول من هذا القرن حيث خلقت وظيفة الدراماتورج في المسارح الرسمية، وفي بعض الأحيان كان يتم تعيين أكثر من دراماتورج في المسرح الواحد.

على الصعيد العملي هناك تنوع في مهام الدراماتورج، ويمكن أن تدرج هذه المهام تحت عنوانين رئيسيين:

- دراماتورج الإنتاج، ولا يرتبط عمله مباشرة بالعملية الإخراجية وينتهي دوره مع بداية التدريبات. فهو المسؤول عن تحديد الريتوار\* ورسم سياسة المسرح واختيار النص وتوثيقه، وإجراء بحوث تاريخية ومسرحية حوله، وتحضير الدعاية له وكتابة النشرة التوضيحية التي توزع على المتفرجين (البروشور)، وتوثيق العمل بعد العرض (إعداد ملف وصور عن العرض وما كُتب عنه). وهذه العملية يمكن أن يقوم بها شخص واحد أو فريق عمل، كما يمكن أن يتولاها مساعد المخرج في غياب الدراماتورج.

- دراماتورج المينة ويدخل عمله في صلب العملية الإخراجية ويتراوح ما بين ترجمة النص أو إعادة ترجمته لعرض معين أو نقله من اللغة الأدبية إلى اللغة المحكية، وإعداد النص أو توليفه، وتقديم قراءة\* محدّدة له. وهذا العمل يقوم به الدراماتورج بالتعاون مع المخرج والممثل والسينوغراف. وقد يقوم به أثناء التحضير للعمل فقط، أو يستمر به خلال التدريبات أيضاً.

مُعَيَّن في أكثر من عمل كحالة الدراماتورج جان جورديوي J. Jourdeuil الذي عَول يرارًا مع المُخْرِج جان بيير فانسان J.P. Vincent (١٩٤٢-) في فرنسا.  
انظر: الدراماتورجية.

## ■ الدراماتورجية Dramaturgy

### Dramaturgie

كلمة لها مجال دلالي واسع لأنها تدل على وظائف مُتَعَدَّة ظهرت تيارًا مع تَطَوُّر المسرح.  
أصل كلمة دراماتورجية يرتبط بالدراما\*، وهي مأخوذة من الفعل اليوناني Dramaturgeo بمعنى يُؤَلِّف أو يُشكِّل الدراما، كما أنَّ كلمة dramaturgos تحتوي على شقين: dramato = مسرحية، ergos = صانع أو عامل، ولذلك فإن الكلمة تحوّل في أصلها معنى الصُّنعة.  
تُستخدَم الكلمة بلفظها اللاتيني في أغلب لغات العالم، وكذلك في اللغة العربية حيث لم يُعرَف المفهوم ولا يوجد له مُرَادِف، وإنما تُستخدَم كلمات أخرى تُغَطِّي بعض الجوانب الدلالية لكلمة دراماتورجية (إعداد\* أو قراءة\* أو كتابة\*). في الخطاب النقدي الحديث صارت تُضاف في بعض الأحيان صيغة الدراماتورجية على هذه الكلمات فيقال إعداد دراماتورجي وقراءة دراماتورجية.

### تَطَوُّر مَعْنَى الْكَلِمَةِ:

- في القَرْن السابع عشر، وفي الفترة التي كان النَصّ فيها يُشكِّل مَرَكز الثَّقَل في العملية المسرحية، كان مُؤَلِّف النَصّ يُسَمَّى دراماتورج\*، وكانت كلمة دراماتورجية تُعْنِي فنَّ تَأْلِيف المسرحيات. لكنَّ التَأْلِيف لم يكن يعني كتابة النَصّ فقط لأنَّ طبيعة العمل

هناك حالات يقوم فيها الدراماتورج بكتابة النصّ انطلاقًا من تدريبات المُمثِّلين الارتجالية في صيغة الإبداع الجماعي\*، وهذا ما تمَّ لدى صياغة نصّ لمسرحيتي ١٧٨٩\* والعصر الذهبي\* اللتين قدَّمهما مسرح الشمس مع المُخرِجة الفرنسية أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-). كذلك فإنَّ الكاتب دافيد إدغار D. Edgar قام بنصّ العمل مع فرقة شكسبير الملكية التي قدَّمت إعدادًا لرواية «نيكولاس نيكليبي» لشارلز ديكنز C. Dickens حيث قام بصياغة نصّ العَرَض من خلال مُتَابَعَة دامت ثمانية شهور للعمل الارتجالي للمُمثِّلين.

في كثير من الأحيان يرفض المُخْرِج الاستعانة بـ دراماتورج بحُجَّة أنه يُشكِّل تدخُّلاً مَعْرِثًا ونَظَرِيًّا في عملية يَعتَبَرها المُخْرِج عملية إبداعية، ولأنَّه يُشكِّل في بعض الأحيان نوعًا من رَقابة المؤسسة على العمل الفني، وهذا من أسباب انحسار دور الدراماتورج في السنوات الأخيرة. مع ذلك يَبْقَى عمل الدراماتورج موجودًا بشكل أو بآخر في العملية المسرحية.

في المسرح المُعاصِر، تَبَرَّز أسماء لـ دراماتورج مُتَمَيِّزين منهم الباحث الفرنسي برنار دورت B. Dort (١٩٢٩-١٩٩٤) الذي عَول بتدريس المسرح وقام بإعداد نُصوص من خلال ترجمتها لَعَرَضٍ مُعَيَّن، والألماني هاينر مولر H. Müller (١٩٢٩-١٩٩٥) وهو كاتب مسرحي ودراماتورج في نفس الوقت، وقام بإعداد الكثير من النصوص الكلاسيكية للمسرح، والألماني ولفغانغ فاينس W. Weins الذي شَغَلَ على التوالي وظيفة مُخْرِج ومُدير مسرح ودراماتورج في مسارح هامبورغ وفرانكفورت وبرلين. كذلك جرت العادة أن يَتِمَّان مُخْرِج ما مع دراماتورج

الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وأسلوب عمله في التحليل الدراماتوري للنص والعمل مع الممثل لكي يبدأ هذا المفهوم في الانتشار بمعناه الجديد:

- صارت كلمة الدراماتورية تُغطّي مجال المسرح ككلّ بما فيه كتابة النصّ وتحضير العرض ودراسة تاريخ المسرح والنقد والتحليل. تجدير بالذكر أنّه في اللغة الألمانية، وعلى العكس من المعنى الفرنسي، يوجد تمييز بين وظيفة الكاتب، ووظيفة المسؤول عن إعداد العرض (وهو الدراماتورج)، ووظيفة المُخرج\*. وقد عمل بريشت كدramاتورج مع المُخرج النمساوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣)، ومع الألماني إروين بيسكانور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) وغيرهما. والمهمّ في عمل بريشت أنّه انطلق من خبرته العملية كدramاتورج وأنّه طوّق فعلياً العمل الدراماتوري على المسرح وعلى أسلوب العمل مع الممثل، بل وعلى أسلوب التعامل مع الجمهور عندما صاغ نظرية المسرح الملحمي\*. وعندما أسّس فرقة البرلينر أنسامبل Berliner Ensemble في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية كُتبت وجود الدراماتورج في المؤسسة.

جدير بالذكر أنّ مفهوم الدراماتورية الذي ظهر في القرن الثامن عشر سبق مفهوم الإخراج\* الذي ظهر في نهاية التاسع عشر ومُهد له. وفي كلّ الأحوال يُعتبر ظهور الدراماتورية والإخراج تحوُّلاً في المنظور للمسرح وانبثاقاً لما يُسمّى الناقد الفرنسي برنار دورت B. Dort «اللّهُنية» الدراماتورية، إذ أنّه يُعتبر أنّ تراجع أهميّة

المسرحي في تلك الفترة كانت تفتّرخ من الكاتب معرفة وثيقة بأعراف العرض، كما كانت الكتابة بعدّها ذاتها تفتّرخ شكل عرض مُحدّد. يتبدّى ذلك بشكل واضح في مقدّمات المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية التي كتبها المؤلفون، وكانت تشمّل ملاحظات تتعلّق بشكل الكتابة وبشروط تحقيق العرض، ويمدّى الالتزام بالقواعد\* المسرحية السائدة آنذاك.

- تطوّر المعنى فيما بعد واتّسع الطيف الدلالي للكلمة مع انتقال مركز الثقل تدريجياً من النصّ إلى العرض ومن مؤلّف النصّ إلى مُودّ العرض. كذلك ارتبط تطوّر الدراماتورية بتطوّر علاقة المسرح بالمؤسسة، ويتحرّر الكتابة من الأعراف\* المسرحية الصارمة التي تحدّد شكل الكتابة وشكل العرض:

تمثّل التجربة الألمانية في المسرح أوّل انفتاح في معنى الكلمة على مدلولات جديدة تتخطى عمليّة الكتابة لتشملّ العمل المسرحي بمجمعه بما فيه عمل الممثل\* وشكل العرض. وقد تواءم ذلك مع إعادة النظر بالمفاهيم المسرحية ككلّ. وقد بُنيت الكاتب الألماني غوتولد لينغ Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) المعنى الجديد للكلمة في كتابه دراماتورية هامبورغ\* الذي انطلق فيه من الرّغبة في الخلاص من هيمنة النموذج الكلاسيكي الفرنسي وتثبيت الخصوميّة المحليّة الألمانية، إذ رَبط العمل المسرحي بالجمهور\* الذي يتوجّه إليه، ولذلك يُعتبر لينغ أوّل دراماتورج بالمعنى الحديث للكلمة.

لم يتيسّر هذا المعنى الجديد الذي طرّحه لينغ في بقيّة بلدان أوروبا ولم يتحقّق على الصعيد العملي، وكان يجب انتظار المسرحي

للمكان\* المسرحي، وعن دراماتورية إيهامية ودراماتورية التفرّب\* بمعنى شكل التأثير على المتفرّج\*، وعن دراماتورية إليزابيثية أو رومانسية بمعنى شكل الكتابة في ارتباطها بالعرض في عصر ما. وقد أدّى ذلك إلى ظهور منظور دراماتوري في تناول تاريخ المسرح (كتاب جاك شيرير J. Scherer «الدراماتورية الكلاسيكية في فرنسا»، وكتاب بيتر زوندي P. Zondi «نظرية الدراما الحديثة»). كذلك هناك ما يُسمّى بالخيار الدراماتوري، ويعني القراءة\* التي يقرؤها مُخرج مُعيّن أو مُحلّل مُعيّن لنصّ مسرحي وإخراجي في نفس الوقت. انظر: الدراماتورج، القراءة.

#### ■ درامي/ملحمي Dramatic/Epic

##### *Dramatique/Épique*

نوع من التقابل طوّره المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وقارن فيه بين ما أسماه المسرح الدرامي والمسرح الملحمي من خلال تقصّي طبيعة العلاقة الجدلية بينهما. وقد فعل بريشت ذلك انطلاقاً من رفضه للمسرح الأرسططالي، وخلال صياغة مفهومه عن المسرح الملحمي\*. والتمييز بين الطابع والشكل الدرامي وبين الطابع والشكل الملحمي يظلّ تمييزاً نظرياً بحثاً إذ لا يُمكن اعتماد أيّ منهما كقالب خالص لشكلين من الكتابة\* المسرحية.

وصفة الدرامي مأخوذة من Dramatikos اليونانية ومن Dramaticus اللاتينية وتعني ما يتضمّن الإثارة والخطر. وهذه الصفة مُشتقة من الفعل اليوناني Dram الذي يعني فعل، ومنه أيضاً كلمة الدراما\*.

أما صفة ملحمي فمأخوذة من كلمة Epos

الأعراف التي كانت تتحكّم بالكتابة وبالعرض جعل من العملية الدراماتورية عملية هامة لأنها تبني علاقة جديدة ما بين النصّ والعرض بمعزل عن القواعد.

والواقع أنّ الدراماتورية كذهنية سادت في العملية المسرحية كجزء من العمل الإخراجي حتى في حال غياب الدراماتورج، إذ صار كثير من المخرجين يقومون وحدهم بنوع من القراءة الدراماتورية من أجل التحضير للعرض. ويمكن أن نعتبر أنّ عمل المخرج الروسي كونسانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) على النصّ مع المُمثلين قبل البدء بالتمثيليات هو شكل من أشكال العمل الدراماتوري.

- في تطوّر حديث، صارت الدراماتورية عملية متكاملة يُشارك فيها المخرج مع مُؤدّ النصّ ومترجمه والمُمثل والسينوغراف بل والناقد في بعض الأحيان. كذلك فإنّ عمل المُمثل على إعداد دوره هو نوع من القراءة الدراماتورية للدور، ولذلك تُؤسّس الدراماتورية في معاهد\* المسرح وصارت جزءاً من عملية إعداد المُمثل\* والناقد أكاديمياً.

كان للدراماتورية دورها في توسيع أفق منهجية البحث المسرحي من خلال افتتاحها على العلوم الإنسانية وبُشَل السميولوجيا\* والسوسميولوجيا\*. كذلك فإنّ ارتباط الدراماتورية بالدراسات المسرحية خلق مجازاً دلالياً جديداً لاستخدام الكلمة إذ صار يُمكن اليوم الحديث مثلاً عن دراماتورية نصّ مُعيّن أو دراماتورية عرض ما بمعنى بُنية الداخلية وشكل كتابته في ارتباطها بسائر العناصر، وعن دراماتورية العلبة الإيطالية\* بمعنى نوعية الكتابة وشكل التلقي الذي يقرّضه هذا الشكل المُحدّد

جمهور نافذ القبر ومُتَحَسِّس حَسَب تَعْيِير غوته. كذلك يَبَيِّن غوته أَنَّ الملحمة تُعَرِّض النشاط الفردي والمحدود ضمن العالم المُحِيط (معارك ورحلات وكلُّ ما يَتَطَلَّب امتدادًا في المكان)، أمَّا التراجيديا\* (أي الدراما) فتطرح مُعَاناة فردية ومحدودة، لكنها تُوضِّعها داخل الإنسان نفسه، وهي لذلك لا تَتَطَلَّب إلَّا حَيًّا ضَيِّقًا من الفضاء الماديّ (مكان وزمان).

أمَّا الفيلسوف الألمانيّ فردريك هيغل F. Hegel (١٧٧٠-١٨٣١) فقد طرح الموضوع من منظور فلسفيّ. فقد عَرَّض الفَرَق بين الشعر الملحميّ والشعر الدراميّ والشعر الغنائيّ، ووضع على طَرَفَي نقيض الغنائيّ *Lyrique* والملحميّ مُعْتَبَرًا الملحميّ ما هو موضوعي ومُتَمَدّ زمنيًا وَيُسْتَرَجع حَدَثًا من الماضي، في حين أَنَّ الغنائيّ هو التعبير الذاتيّ والآثي، أمَّا الدراميّ فقد اعتبره هيغل التوفيق بين الاثنين، أي إته الموضوعية والذاتية معًا.

استمد بريشت مُقَارَنته من تصنيف هيغل مُباشرة، لكنه ذهب أبعد منه وانطلق من التناقض بين ما أسماه الشكل الدراميّ والشكل الملحميّ على مُستوى البناء المسرحيّ. ويَبَيِّن القوانين الجماليّة التي تَحْكُم بِكُلِّ من هاتين البُنيّتين، وذلك من منْظور ليدولوجيّ فلسفيّ يَتَكَيَّ أساسًا على تحديد وظيفة كُلِّ من هذين الشكلين، وعلى أسلوب طرح الأمور للمُتلقيّ.

ولا يُمكن القُفْل بين تناول بريشت لهذا التقابل وبين التوجُّه الأدبيّ السائد في ألمانيا في تلك الفترة (التعبيرية\*)، وفيه تَطَرَّق بعض الكُتّاب إلى وجود العناصر الملحميّة ضمن الرواية وضمن المسرح: فقد تناول الروائيّ الألمانيّ ألفريد دوبلن A. Döblin (١٨٧٨-١٩٥٧) مفهوم الرواية الملحميّة بالبحث وتطَرَّق

اليونانيّة التي كانت تعني القول والسرد، ثُمَّ أُلْطِقت كسمية للملحمة، وهي قصيدة سرديّة طويلة أسلوبها رفيع وتحدّث عن البطولة. والملحميّ *Epique* في عِلْم الجمال\* اليوم هو طابع (كما الدراميّ *Dramatique*)، وهو يَدُلُّ على أسلوب أكثر من دلّالته على شكل، رغم أَنَّ هذا الطابع قد ارتبط تاريخيًا بأشكال يَغْلِب عليها السرد\* ومثل الملحمة والقصة والرواية. وقد استند المُنظَر الهنغاريّ لوكاش Lukacs (١٨٨٥-١٩٧١) في دراسته للرواية إلى التقابل بين الدراميّ والملحميّ، واعتبر أَنَّ رواية القرن التاسع عشر كجُزء أدبيّ هي الامتداد الطبيعيّ لما كانته الملحمة في الماضي.

#### الأصل النظريّ لهذا التقسيم:

ميّز أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في كتابه «فنّ الشعر» بين مُحَاكاة الفعل بالفعل وبين مُحَاكاة الفعل بالرواية عنه (انظر مُحَاكاة)، كما ميّز بين الامتداد الزمنيّ في الشعر الملحميّ، والتكثيف الزمنيّ في الشعر الدراميّ. وقد ظلَّ هذا التمييز النظريّ سائدًا وكان الركيزة الأساسيّة لكُلِّ من نَظَر للمسرح وغيره من الأجناس الأدبيّة. تناول المُنظِّرون الألمان هذا التمييز بالبحث وأهتمهم ولغناغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وهيغل Hegel (١٧٧٠-١٨٣١). فقد ميّز غوته بين الشاعر الدراميّ (واسمُعمل للحديث عنه كلمة *Mime* أي المُمثِّل الاليمائيّ) والشاعر الملحميّ، ويَبَيِّن أَنَّ الشاعر الملحميّ يَعرِّض الحوادث على أنّها حَصَلَت في الماضي، أمَّا الشاعر الدراميّ فيَعرِّضها وكأنّها تنتمي إلى الحاضر، واعتبر أَنَّ لهذا تأثيره على شكل التلقّي: فجمهور الشاعر الملحميّ جمهور حادّي مُتَبِّه، أمَّا جمهور الشاعر الدراميّ فهو



### الدرامي والملحمي بمنظور بريشت:

أول مرة طرَحَ فيها بريشت التَّخَابُلَ بين الدرامي والملحمي كانت في ملاحظاته حول «أوبرا ماهاجوني» (١٩٣١) حيث طرَحَ الفَرْقَ بين الأوبرا الدرامية والأوبرا الملحمية، ولم يكن وقتها قد وَصَلَ إلى صيغة المسرح الملحمي المُتَكَمِّلة بعد. في مرحلة لاحقة، أي في المرحلة التي كَتَبَ فيها «الأورغانون الصغير» و«ثرائية النحاس» و«الجدلية في المسرح»، طَوَّرَ بريشت الفُروقَ بين الدرامي والملحمي ليصيغَ منظوره حول مَقَوِّمات المسرح الملحمي. وبعد أن بَلَورَ الفُروقَ الفاصلةَ بينهما، تَوَصَّلَ إلى إيجاد نوع من التَّكاملِ الجَدَلِيِّ بين ما هو درامي وما هو ملحمي، وحدَّدَ ما يستعِجُ ذلك على صعيد الكتابة والأداء\* والتأثير\* على المُتَفَرِّج\*، وعَرَضَها على شكل مُخَطَّط:

إلى الفَرْقِ بين الدرامي والملحمي مُعْتَبَرًا أَنَّ الملحمي هو «ما يُحتمَلُ التَّطْعِمُ بِقَصَصٍ إلى قِطْعٍ يُمكن أن تكون مُستَقِلَّةً تمامًا» (انظر اللوحة في كلمة التطعيم). كذلك طرَحَ المسرحي الألماني أروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) مفهوم الدراما الملحمية عندما أَعَدَّ رواية «الأعلام» للمسرح مُستَخدِمًا يَفْتِيَاتٍ صارت من العنصر المُميِّزة للمسرح الملحمي (عروض أفلام وشرائع ضوئية ولوحات تحترق على نُصُوصٍ تفسيرية وتقطع التسلسل الدرامي). وفي فرنسا أيضًا استَخدمَ الكاتب بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) نَفْسَ التَفَتِيَّاتِ الملحمية في مسرحيته «كتاب كريستوف كولومبوس» (١٩٣٧)، ولكن بمنظور مُختلف تمامًا يَهْدِفُ إلى تحديد مَوْقعِ الإنسان داخل الكَوْنِ من خلال عَرَضٍ شامل.

المسرح الملحمي	المسرح الدرامي
- يَعرِضُ العالَمَ كما يَصرُّ أو يَتحوَّل.	- يَعرِضُ العالَمَ كما هو.
- الإنسان فيه مُتَغَيِّرٌ وَقَيْدُ التَّحوُّلِ.	- الإنسان فيه ثابت لا يَتَغَيَّرُ.
- الإنسان فيه مَوْضِعُ بَحْثٍ.	- يَفتَرِضُ أَنَّ الإنسان مَعْرُوفٌ.
- الإنسان يَتَحَكَّمُ بِالفِكرِ.	- الفِكرُ هو الذي يَتَحَكَّمُ بِالإنسانِ.
- يُعادُ تَركِيبُ الحَدَثِ المَاضِي فيه من خلال الرِّوَايَةِ السُّرِّيَّةِ.	- الحَدَثُ يَجرِي فيه أمامَ أعْيُنِ المُتَفَرِّجِ.
- مَجري الحوادث يَتِمُّ فيه على شكل تَركِيبٍ (مونتاژ) يُمكن أن يَرسُمَ خَطًّا مُلتَوِيًّا أو يَتِمُّ بِقَفْزاتٍ.	- مَجري الحوادث يَقوم على مبدأ التسلسل الزمَني والتَّالِي.
- المَشهد فيه مُستَقِلٌّ بذاته.	- المَشهد مُرتَبِطٌ عُصُوبًا بِالمَشهد الأخر.
- الإِهْتِمَامُ يَنصبُّ على مَجري الأحداث.	- الإِهْتِمَامُ يَنصبُّ على خاتمة الحَدَثِ فيه.
- المسرح يُؤثِّرُ من خلال المَحْجِجِ.	- المسرح يُؤثِّرُ من خلال الإِيعاءِ.
- يَتَوَجَّهُ إلى العقلِ وَيُستَخرِجُ منه أَحكامًا.	- يَستثيرُ العواطفَ.
- يَستَحَثُّ النَشاطَ الدَّهْنِيَّ لِلْمُتَفَرِّجِ وَيَجْعَلُ منه مُرَاقِبًا نَاقِدًا.	- يَورِطُ المُتَفَرِّجَ في الحدثِ.
- المُتَفَرِّجُ خَارجُ الحَدَثِ.	- المُتَفَرِّجُ داخِلُ الحَدَثِ

دوراس (M. Duras)، تمامًا كما يمكن للمسرح أن يحتوي على عناصر ملحمة. والواقع أن العناصر الملحمة كانت دائمًا موجودة في المسرح على مستويات متعددة من خلال كل ما يكبر الإيهام ويُعلن المسرح على أنه مسرح من خلال أسلوب العرض (انظر الأسلبة، الشريطة)، أو من خلال أسلوب الكتابة، وهذا ما نجده في المسرح الشرقي\* وفي عروض الأسرار\* والمسرح الاليزابيثي وكل ما يطرح صيغة المسرح داخِل المسرح\*.

انظر: دراما، الملحمة (المسرح-)، الأرسطاطلي (المسرح-)، شكل مفتوح/شكل مُغلق.

#### ■ الدمي (عروض-) Puppet Theater Théâtre de Marionnettes

شكل من أشكال العروض تؤدي الأدوار فيه دُمى بدلًا من الممثلين الحقيقيين.

جرت العادة على إدراج مسرح الدمي ضمن عروض مسرح الأطفال\* لأن الدمية وسيلة هامة لمخاطبة الطفل ولتحريض الخيال عنده. ومع ذلك فإن هناك العديد من مساح الدمي المخصصة لجمهور من الكبار. كذلك فإن فقرات عروض الدمي تُشكل جزءًا هامًا من برامج الأطفال في التلفزيون.

عُرف استخدام الدُمى كنوع من الاستحضار للغائب في الحضارات القديمة، كما أن عروض الدُمى تُعتبر من أقدم أشكال العروض في العالم لأنها ارتبطت غالبًا بالدين، فهي معروفة في مصر الفرعونية، وكذلك في الصين منذ القرن الثاني عشر قبل الميلاد. وفي اليابان كان مُحرك الدُمى كاهنًا يَجْمَلُ الآلهة تتجسد في الدمية وترقص لتطرد الأرواح الشريرة وتُحوّل

في هذه المقارنة اعتبر بريشت أن الشكل الدرامي هو شكل مُغلق (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلق)، والحدوث فيه يقوم على وجود صراع\* أو عدة صراعات بين شخصيات تمثل قوى اجتماعية أو ليدولوجية، وينتهي هذا الصراع بإعادة الانسجام الاجتماعي أو قرض أو تأكيد النظام السياسي. والمسرح الدرامي يطرح بذلك تساؤلات حقيقية لا يستطيع المُتفرج تجاهلها وإنما يتجاوب معها من خلال المشاركة والممثل\*. وقد شبه بريشت موقف المُتفرج في هذه الحالة بوضع الراكب في أرجوحة الكراسي التي تدور، وقارنه بوضع الناظر إلى لوحة الفبة السماوية Planetarium والذي لا يستطيع التدخل مباشرة بما يراه.

اعتبر بريشت أن هذا النوع من المسرح يؤكد على أولوية الفرد لأن الصراع فيه يطرح مواجهة بين الفرد والمجتمع تنتهي بانتصار هذا أو ذاك، وقد ارتكز على هذه النقطة بالذات ليتخذ المسرح الدرامي الأرسطاطلي، كما جُهد لتضادي ذلك من خلال الشكل الملحمة الذي اعتبره النقيض تمامًا.

ومع أنه من الصعب الالتزام بحقيقة هذا التمييز بين الشكل الدرامي والشكل الملحمة في المسرح، إلا أنه لا يمكن إغفال دوره في فتح آفاق جديدة في الحركة المسرحية على صعيد إعداد\* النصوص الدرامية بمنظور ملحمة، وعلى صعيد الإخراج\*، وعلى صعيد الكتابة المسرحية أيضًا، وحتى على مستوى قراءة تاريخ المسرح والأدب بشكل عام. لا بل إن هذا التمييز قد ساهم في إعادة النظر في التصنيفات القديمة للأنواع والأجناس؛ فالرواية تحتوي على عناصر درامية (جوار\*، مواقف صراعية)، بل يمكن أن تكون كلها عبارة عن جوار (روايات مارغريت

كثير من البلدان أو متعها.

والدمى - وتسمى أيضًا العرائس - تصنع من مواد مختلفة مثل الخشب والورق والقماش ويتراوح شكلها بين التقليد الكامل للجسد البشري والحيواني بأكمله، أو تقليد الرأس وحده، أو تمثل الدمى شكلًا مجرّدًا. والدمى على أنواع فمنها ما يُثبت على عصا أو يُحرك أحيانًا بواسطة قضبان حديدية أو خشبية وتسمى العرائس المُحرّكة بعضًا *Marionnettes à tiges*، ومنها ما يُحرك بواسطة اليد عن طريق إدخال أصابع اليد والكفّ بداخل الدمية وتسمى العرائس القفازية *Marionnettes à gaine*، ومنها الدمية المُفضّلة التي تُحرك بواسطة أسلاك أو خيوط يجلب اللاعبون أطرافها من أعلى الحشبة وتسمى عرائس الخيوط *Marionnettes à fil*. هناك أيضًا أنواع خاصة من الدمية التي تطفو على الماء معروف في فييتنام. أما مسرح العرائس الحية، فيُقدّم العرّض في أطفال صغار يُحملون على أعتاق الموسيقيين والمغنيين من أجل تسليّة ضيوف العائلات الغنيّة. وقد ظلّ هذا النوع من العرّوض معروفًا في الصين حتى نهاية القرن التاسع عشر. كذلك فإنّ خيال الظلّ الذي يُسلط فيه الضوء على أشكال مُسطّحة من وراء بيطرة هو نوع من أنواع مسارح الدمية. تجرت العادة أن تُقدّم عروض الدمية فرقة كاملة يقوم كلّ واحد من أفرادها بتحريك دمية، أو يتعاون عدّة مُحركين ممّا على تحريك دمية واحدة. هناك حالات يتحوّل فيها مسؤولية العرّض بأكمله لشخص واحد يُحرك بفردية عددًا كبيرًا من الدمية ويُغيّر صوته باستمرار تبعًا لتنوع المواقف الدرامية أو لتغيّر الشخصيات. ومن الأمثلة على ذلك مسرح *Stuffet and Puppet* الأسترالي.

الحُضْب. كذلك فإنّ بعض الاحتفالات الدينية التي ما زالت تُقام في شمال أفريقيا حتى اليوم تُقسّم مواكب فيها دُمى لجلب الحظّ أو لطرد الأرواح الشريرة مثل خرجة سيدي يوسف، وأموكتانغو في تونس.

ومسرح الدمية أقدم من مسرح الممثل، ففي الهند كانت ملحمتا الماهاباراتا والرامايانا تُقدّمان على شكل عروض للدمى يُرافقها سرّد للنصّ الملحمي، كما أنّ بعض الأشكال المسرحيّة والراقصة المعروفة اليوم مثل الكاتاكالي الهندي كانت بالأصل عروض دُمى. في آسيا الوسطى تُشكّل عروض الدمية جزءًا من عرّض شامل يحتوي على فقرات متنوعة، وهي تستمد موضوعاتها من سير الأبطال والأساطير المحليّة أو من الواقع المُعاش وتنتهي غالبًا بشهد جيانيّ.

غالبًا ما تستند عروض الدمية إلى كائنا ما حُلِدّة تُتْرَك حَيًّا للارتجال وللمخاطبة الجمهور، وتُمثّل الأدوار فيها شخصيات نمطيّة تُشبه شخصيات الكوميديا ديلارته. كما هو الحال في عروض الدمية الصقلية.

تختلف تقاليد عروض الدمية وشكل تقديمها من مكان لآخر، فهناك حشبات لها شكل غُلبَة صغيرة تُدعّر بمُكبّب الغُلبَة الإيطالية تُحرّك الدمية بداخلها ويخفي مُحرك الدمية وراءها، وهناك حشبات يكون خيّر اللّوب *Aire de jeu* فيها مكشوفًا يَضُم مُحرك الدمية والدمى ممّا. وهذا النوع الذي يَخيّف آليّة الأداء يُحقّق نوعًا من المسرحيّة، إضافة إلى أنّ استخدام الدمية يَسمح بِحرية أكبر للخيال ويحرّق للممنوعات، ولذلك كانت البَلادة والهجاء السياسيّ والاجتماعي السمة الغالبة على عروض الدمية التقليدية، وهذا ممّا يفسّر خضوعها للرّقابة في

### الثنى في المسرح الحديث:

اعتباراً من نهاية القرن التاسع عشر، شكّل مسرح الثنى أحد مصادر الإلهام لتجديد المسرح في الغرب، وقد اعتبر مُنْظَرُ المسرح أنّ الثنية هي النموذج الجانبي للممثل لأنّ أداءها يكبر الأعراف الإيهامية. فقد بلّز الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) نظرية كاملة حول الممثل الذي اعتبره نوعاً من الثنية الخارقة *Surmarionnette*، كما أنّ الروسيّ فيسولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) وجد في نموذج الممثل/الثنية وسيلة لتطوير المسرح باتجاه عرض يقوم على الشريطة، ونوع أداء يقوم على الأسلية. في نفس المنحى كان مسرح الثنى مصدر إلهام للكاتب المسرحيين إذ استوحى الفرنسيّ ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧) شخصية «أوبو» من الثنى في مسرحيته «أوبو ملكاً»، وأطلق البلجيكيّ موريس مترلينك M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) في تصوّره المسرحية من فكرة استبدال الممثل بثنية. كذلك اعتبر دُعاة حركة الباهواوس Bauhaus في ألمانيا أنّ الثنية على الخشبة بدلاً من الممثل هي وسيلة للتوصل إلى شكل مسرحي يقوم على الآلية والتجريد. كذلك شاع استخدام الثنى في العرض المسرحي بدلاً عن الممثلين، وهذا ما تجده في مسرحية «المدرسة الميتة» للمخرج البولونيّ تادوز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٩٠). من جانب آخر صارت عروض الثنى على درجة عالية من الكمال وتقدّم لجمهور من الكبار وهذا ما تجده في عروض فرقة الحكايا التي أنشئت في عام ١٩٤٧ في هنغاريا، وعرض أوبريت «البشرة الطيبة» التي ألفها سيد درويش وقُدّمت ضمن مسرح العرائس في مصر.

أبرزت عروض الثنى التقليدية أشكالاً خاصة وإقليمية سُمّيت باسم الشخصيات الرئيسية في هذه العروض كما هو الحال بالنسبة لشخصيتيّ Punch وزوجته Judy في عروض Punch and Judy show التي عُرفت في إنجلترا منذ ١٨٠٠، وشخصية قره غوز التركية التي أفرزت عروض الأراغوز في مصر، وعروض كاركاز وعيواظ في سورية (انظر خيال الظل)، وعروض Guignol التي تحول اسم الشخصية الرئيسية في العرض وما زالت تقدّم للأطفال في الحدائق في فرنسا، وعروض مسرح بتروشكا في ليننغراد في روسيا.

### الأراغوز:

شكل من أشكال عروض الثنى ظهر في القرن الخامس عشر في مصر، وتبلّور في القرن السابع عشر حيث صارت شخصية الأراغوز تمثّل ابن البلد. وعرض الأراغوز جزء أساسي من الأعياد والاحتفالات يُديره لاعب واحد يكتسب مفاتيح المهنة أباً عن جدّ. والأراغوز شخصية نمطية مضحكة وهجائية تحول عصا وتضع على رأسها طوطوراً وتُحاوِر الجمهور، ولها صوت خاص يُخرجه مُحرك الأراغوز من أداة صغيرة يضعها في فمه، كما أنّ مسرح الأراغوز يتكوّن من مكتب مفتوح من جهة المُتفرّجين. انحسر هذا الفن الشعبي في مصر في القرن العشرين، وبالمقابل تطوّرت فرق مُحترفة ورسمية لمسرح الثنى.

### مسرح الثنى الياباني:

انظر البونراكو.

الغرض قام مُمثلون حقيقيون بأداء أدوار الشخصيات النمطية مع حركات مُستَنَدَة من حركات اللمى.

## ■ الدور Part

كلمة Rôle الفرنسية مأخوذة من اللاتينية Rotula وهي إلفافة صغيرة كان يُكتب عليها النص الخاص بكل مُمثل، وهذا هو المعنى العام لكلمة دور.

لكلمة دور في الخطاب النقدي الحديث معنى مُحَدَد وأكثَر دِقَّة لَأَن هذا الخطاب يُمَيِّز بين أنواع الشخصيات المسرحية من خلال موقعها في البنية الدرامية (انظر نموذج القوى الفاعلة). بهذا المعنى تدل كلمة دور على نوع من أنواع الشخصيات لها وظيفة درامية مُحَدَّدة، وتُتَّحَدَّد صفاتها من خلال هذه الوظيفة (الأب الطالم، الخائن، العاشق) ممَّا يُمَيِّزها عن الشخصية التي تُحوَّل كثافة وقراءة تُقرِّبها من الشخص.

وما يُمَيِّز الدور عن الشخصية هو أَنَّ الدور يُعرَف من صيفته فقط في حين أَنَّ الشخصية تُعرَف من صفاتها ومن أفعالها أيضًا.

في المسرح اليوناني حيث لم تكن الشخصية بالمعنى الحديث للكلمة قد ظهرت بعد، كانت الشخصيات تُسمَّى أدوارًا، وكان كلُّ دور يُعرَف من خلال القناع الخاص به، وكان المُمثل الواحد يؤدي أدوارًا مُتعدِّدة. ظلَّ الأمر كذلك، ولم تظهر الشخصية المسرحية بشكلها المعروف اليوم إلا منذ القرن السابع عشر حين صار يُمَيِّز التمييز بين المُمثل\* والدور الذي يؤديه. ثُمَّ اكتمل المفهوم في القرن الثامن عشر مع بروز الفُرادة في المجتمع البورجوازي.

تُمثِّل الأدوار أنماطًا اجتماعية عندما تُتَّحَدَّد

تُعتبر فرقة خبز ولى Bread and Puppet الأميركية من التجارب الهامة في استخدام اللى بشكل مُعاصِر. تقوم هذه التجربة على صنع لى عملاقة تُصَل أحيانًا إلى ثلاثة أمتار ولى يصفية وأفعنة تُمثِّل لى يرتديها الممثلون. يُقدِّم أعضاء الفرقة عروضهم في الهواء الطلق وغالبًا ما تأخذ شكل مَوَاجِب تطوف الشوارع وتُذَكِّر بالكرنفال\*. واستِخدام اللى العملاقة في فرقة «البريد أند بايت» يرمي إلى مُفاجأة العابرين في الشارع ولَقَّت انتباههم والتأثير عليهم ودفعهم لَأَن يعوا المشاكل التي تُحيط بحياتهم اليومية، خاصة وأنَّ تقديم هذه العروض تزامن مع فترة حَرْب فينتام. وهذه العروض تُطرح المُشكلة وتُسجِّل رَدَّة فعل مُباشرة من المُتفرِّجين، وبذلك يكون لها دور التنبيه والتوعية ممَّا جعل عروض «البريد أند بابيت» تُعتبر شكلًا من أشكال المسرح التحريضي\*.

## مسرح اللى في العالم العربي:

انحسرت أشكال عروض اللى الشعبية (الكاراكوز والأراغوز) في العالم العربي بعد أن صار يُمَيِّز النظر إليها على أنها مُتخلفة وبليدة. بالمُقابل، تأسست فرق رسمية لعروض اللى للأطفال منذ عام ١٩٥٨ في مصر ثُمَّ في سورية، وتَمَّت الاستِماعَة بِخبرات أجنبية لصنع اللى وتقديم عروضها، وذلك ضمن التوجُّه الرسمي نحو الإنابة بمسرح الأطفال. في تونس ظَلَّت عروض اللى الصقلية تُشكِّل فُرجة هامة ولذلك دخلت شخصياتها في الإرث الشعبي. وقد قدَّم المُخرج التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-) مسرحية «إسماعيل باشا» التي تُحوِّل اسم الشخصية الرئيسية في عروض اللى الصقلية، وتُسْتَد إلى نفس الكائنات المعروفة. وفي هذا

ذاتي.

انظر: الشخصية، الشخصية النمطية.

## Scenery

## ■ الديكور

### Décor

تسمية تشمل اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الأكسوار والغرض.

وكلمة ديكور في اللغات الأجنبية مأخوذة من اللاتينية Decoris التي تعني التزيين. في اللغة العربية استُخدمت كلمتا مناظر وتزيينات في بدايات المسرح، وعلقتا سائدتين حتى عندما شاع استخدام كلمة ديكور بلفظها الفرنسي.

والديكور بعناصره يُعطي الخشبة شكلاً معيناً خلال العرض ويُحدد مكان وزمان الحدث، وهو من العناصر الأساسية في تحقيق الإيهام في المسرح. وقد اعتبر أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) المناظر وتجهيزات الخشبة أحد المكونات الستة للتراجميا\* وإن كانت أقلها أهمية، فهو يقول: «صناعة المسرح هي أدخل في تهية المناظر من صناعة الشعر /.../، والمتنظر، وإن كان مما يستهوي النفس فهو أقل الأجزاء صنعة وأضعفها بالشعر يسياً» (فن الشعر/الفصل السادس).

تنوعت التسميات والمصطلحات الدالة على الديكور من عصر لآخر وتطورت وظيفته في العملية المسرحية حسب تطور النظرة إليه وحسب تطور شكل المكان المسرحي وشكل العمارة المسرحية\* وحسب طبيعة علاقة المسرح بالفنون الأخرى (انظر الرسم والمسرح). في المسرح اليوناني كانت تُستخدم عوارض مرسومة تُوضع على جدران البناء الذي يقام العرض أمامه، ثم أُضيفت بعض الوسائل الفنية المُستخدمة لتغيير

من خلال صفات واضحة مُستقاة من نماذج معروفة في المجتمع كما في الفارس\* (الراعي الساذج، الزوج المخدوع، الزوجة المُسلطة) والميلودراما\* (المرأة الضحية، الأب المُسلط) والكوميديا\* (ثاني العشاق، الخادم).

كذلك يُمكن أن تُشكل الأدوار أنماطاً مسرحية، وهي شخصيات كانت أدواراً وتكرست مع الزمن ضمن التقاليد المسرحية فصارت ملامحها معروفة سلفاً للمُتفرجين كما هو الحال بالنسبة للشخصيات النمطية\* في الكوميديا ديللارته\* (أركلان، بانتالوني) وفي الكوميديا العربية في بدايات المسرح (كشكش بك، البربري عثمان).

في التراجميا\* تُعتبر الشخصيات الثانوية أدواراً تخلّفها التقاليد المسرحية مثل دور كاتم الأسرار\* وقور الرسول، لأنها لا تتحول هوية محدّدة وليست لها صفات خارج ما يقرضه الدور كوظيفة درامية. من جهة أخرى فإن بعض الشخصيات المسرحية التي صارت جزءاً من التراث المسرحي تحولت مع الزمن إلى أدوار كما هو الحال بالنسبة لهاملت ودون جوان.

في المسرح الشرقي\* التقليدي الذي يقوم أساساً على وجود الأدوار، يتم التعرف على كل دور من خلال صفات تميزه تتحدّد على صعيد الشكل عبر الماكياج\* أو القناع وغير ذلك من العناصر.

في البيسيكودراما\* تُستعمل تسمية «لعبة الأدوار» بقس المعنى المعروف في المسرح لأن المشاهد الارتجالية التي يتمّ أدائها تنطلق من تحديد أدوار معروفة لها علاقة بالحالة التي يتمّ علاجها وتوَجّع بين المشاركين انطلاقاً من مُخطّط عامّ يُسمَح للمشارك أن يجد نفسه في هذا الدور أو ذاك، أي أنه يتقلّد ممّا هو عامّ إلى ما هو

بمكان الحدث من خلال الجوار\*.

في عصر النهضة في إيطاليا شاعت كلمة السينوغرافيا\* لأن تنفيذ الديكور ارتبط بالقُدرة على الإحياء بالحُجُوم والكُتُل من خلال رسمها على لوحة خَلْفِيَّة\* مُسَطَّحة الأبعاد أو مواشير مُتَحَرِّكة يَمَّا للقواعد المَنظُور\*. وكان تحقيق الإيهام في تصوير المكان هو الهَدَف من الغرض المسرحي المُبهر، خاصَّة وأنَّ وَحدة المكان لم تكن مُتَّبعة بسبب سيطرة جَماليَّات الباروك\* على المسرح في تلك الفترة.

تأثر الإنجليزي إينينغو جونز I. Jones (١٦٥٢-١٧٥٣) بديكور عصر النهضة الإيطالي وطوَّره في غُروض الأتعة\* في البلاط الإنجليزي ممَّا أوجب كُورًا في تَعْلِيل وتَعْقِيد شكل الديكور المُتَّسِع في الدراما الإليزابيثية *Drame elizabéthain* قبله.

في مسرح القرن السابع عشر الكلاسيكي، وفي فرنسا خاصَّة، تَحوَّل الديكور المُتَوازن إلى ديكور وَحيد يُمثِّل مكانًا جَيادًا. وعلى الرغم من المُحافظة على قواعد المَنظُور وِخْداع البَصَر *Trompe l'œil*، وعلى التناظر في تنفيذ الديكور إلا أنَّ أَمَيتَهُ تَناقَصت حيث صار يَكُون من لوحات مرسومة تَتَوَضَّع بشكل مُتَوَازٍ يَتَلَوَّج من خَلْفِيَّة الخشبة وحتى مُقَدِّمتها.

والواقع أنَّ شكل الديكور ارتبط بعوامل مُختلفة منها شكل السَّمارة المسرحية وطبيعة العلاقة بين الخشبة والصالة\* واللُّوق العام للجُمهور:

- كان للُّوق العام السائد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تأثيره على تَطَوُّر شكل الديكور بِاتِّجاه الإبهار والجِئَل المُعَقَّدة ممَّا دفع العاملين في المسرح إلى تَغْيِير الديكور أمام أَعْيُن المُتَغَرِّجين لتحقيق هذا التأثير المُبهر.

التناظر وتصوير ما يَجرِي في داخل القصر وخارجه مثل المَوْشُور *Periacte* والقرية المُتَزَلِّقة على سِجَّة، وسُمِّي إيكيكليما *Ekkiklima*.

في المسرح الروماني الذي شَكَلَ استمرارية لتقاليد الغُرض اليونانية، استخدم المعماري فيشروف Vitruve (٢٢٦-١٠٠ ق.م.) كلمة Ornatus التي تُعني تَزِينات في دِرَاسَةِ النظرية وَكُتُب السَّمارة المُشَرَّة، وصنَّف فيها الديكور طبقًا للأنواع\* المسرحية (شارع في قُصور مُزَيَّنة بتمائيل وأعمدة للتراجيديا، شارع في منازل للكوميديا\* ومنظر يَفِي للدراما الساتيرية *Drame satyrique*). وقد ظَلَّ هذا التصنيف مُعْتَمَدًا في مسرح عصر النهضة، وفي هذا دَلالة على أنَّ الديكور أخذ بُعدًا تصوريًّا وارتبط بالحدث وبالرَّغْبَة في التصوير الواقعي للمكان.

في القرون الوسطى تَطَوَّر الديكور بِاتِّجاه آخر، فقد كانت أبنية الساحات التي يَقدِّم فيها الغُرض تُستَخدم كجزء من الديكور إضافة إلى أجزاء مُشَيَّدة على شكل مَقاصير أُطِيقَ عليها اسم منازل *Mansion*. كانت هذه المنازل تُرتَّب على الخشبة في الديكور المُتَوازن *Décor simultané* الذي تَتَجَاوَر فيه كُلُّ الأَمَكَةِ وتَظْهَر ممَّا دون آيَةٍ مُحاولَة لُمُشَابَهَةِ الواقع (الجَنَّة بجانب النار وقُصر المَلِك)، ولذلك فإنَّ الطابع الغالب على ذلك الديكور كان الطابع الرمزِي وليس التصويري، خاصَّة وأنَّ الرُسُومات والعناصر المُشَيَّدة كان لها طابع تَخْطِيطِي مُبَسَّط ومُوح. أمَّا في غُروض الأسرار\* في إنجلترا والأوتوساكرمتال\* في إسبانيا فكان الديكور يُشَيَّد على عَرَبَات تَمَرَّ تِياغًا أمام المُتَغَرِّجين، ولذلك يُطَلَّق عليه اسم الديكور الجَوَّال *Décor itinérant*.

في المسرح الإليزابيثي ومسرح العصر الذهبي في إسبانيا لم تكن للديكور ضَرورة إذ كان يُوحى

المُشيد والأغراض بشاشات وستائر سوداء وأدراج وبرايتكابلات تُبرز الأداء\* وتُوحى ببيئة العمل، وهذا ما يتجلى في المسرحيات التي أخرجها الإنجليزي غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦).

كذلك فإن تطوّر المدارس الفنية كان له دوره في تطوّر ديكور المسرح (نظرية الباهواوس Bauhaus والبناوية\* في تأثيرها على البيوميكانيك\*)، وفي تطوّر النظرة إلى الديكور المسرحي كفنّ إبداعي يُفكّله رسّامون بدلاً من الحرفيين في المَشَاغل المُختصة. من جهة أخرى فإن تطوّر السينما خلّقت إمكانيّة استخدام شرائع ضوئية وعرض لقطات سينمائية أثناء الحَدَث، وهذا ما حقّقه الألماني إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) في المسرح البروليتاري والتحريري\*. كذلك فإنّ السينوغراف التشيكي جوزيف سفوبودا J. Svoboda (١٩٢٠-١٩٩٣) استخدم اللقطات السينمائية بمنحى جمالي ودرامي في عروض فرقة «اللاتيرنا ماجيكا». وفي يومنا هذا كان لتطوّر التقنيات السّمعية والبصريّة واستخدام الليزر دوره في تحقيق ديكور بصريّ مُتطوّر تقنيّاً. كذلك كان لتغيّر النظرة إلى المكان المسرحي تأثيره على تطوّر النظرة إلى الديكور، إذ اعتُبر المكان قرأناً يُمكن أن يُعلا باقتصاديّة تُوظّف كلّ عُنصر من عناصر الديكور بمنحى دلاليّ.

#### وظائف الديكور:

تختلف وظيفة الديكور باختلاف طبيعته: الديكور الإيهامي: وهو الديكور المفهوم التقليدي، ويهدف إلى خلق صورة مُطابقة للواقع من خلال استخدام أغراض مأخوذة من الحياة

- كان الاهتمام بالمنظور في تنفيذ الديكور وحسابه انطلاقاً من وَسَط الصالة أي المكان المركزي الذي يُسعى عين الأمير *L'œil du prince* دوره في خلق علاقة مُجابهة بين الصالة والخشبة أدّت إلى تطوّر شكل الخشبة باتجاه المُكعّب المُغلّق، وهو ما يُطلق عليه اسم القُبة الإيطالية\* أو الخشبة الإيهامية *Scène d'illusion*.

والواقع أنّ الاهتمام بتحقيق الإيهام الكامل في القرن التاسع عشر كان له دوره في التحوّل من الديكور المرسوم على لوحة أو حوامل إلى ديكور يتألّف من أغراض حقيقية مأخوذة من الواقع لتحقيق مُحاكاة كاملة. وقد ظلّت هذه الوظيفة التصويرية الإيهامية سائدة في المسرح التقليديّ حتّى يومنا هذا. في الأوبرا\* وبالباليه\* ظلّ الديكور مُعقّداً ومُبهِراً حتّى العصر الحديث ما عدا التجارب المُعاصرة التي اتّجهت نحو استبدال الديكور التصويريّ بديكور إيحائيّ. وفي الباليه الروسية\* حيث كان الرّسّامون هم المسؤولين الأساسيين عن مُجمل العمل، تحوّل المسرح بأكمله إلى لوحة تشكّل أبعادها من حركة الراقصين وألوان أزيائهم.

الديكور المسرحي في القرن العشرين: تطوّر الديكور في القرن العشرين بشكل ملحوظ بتأثير من ظُهور الإخراج\* والتوجّه نحو التجريب\* وتغيّر النظرة نحو المسرح بتثيير الجماليّات وتعدّلها.

في رَكة فعل على الواقعيّة\* والطبيعيّة\*، ساهم التيار الرّمزيّ في تحويل وظيفة الديكور من وظيفة إيهامية تصويرية إلى وظيفة إيحائية، وبالتالي استُبدلت اللوحة الخلفية والديكور



انظر: السينوغرافيا، المنظور، المكان المسرحي، الفضاء المسرحي، العُلبة الإيطالية.

### ■ الدِّينِيّ (المَسْرَح-) Religious Drama Théâtre Religieux

تسمية شاملة تُطلق على المسرح الذي يَسْتَمِدُّ مواضيعه من القِصص الدِّينِيَّة وفيه استعادة لِسيرة أو حادثة هامة لها علاقة بالدين، وعلى المسرح الذي يُقدِّم في مناسبات دينية، وعلى المسرحيات التي تطرح تساؤلات جوهريّة حول الإنسان من وجهة نظر فلسفية دينية، أو تُقدِّم أمثلةً مُستَمَدَّة من التعاليم الدِّينِيَّة بهدف تعليمي. وقد يَقتَرِب المسرح الدِّينِيّ في بعض أشكاله من المسرح الاحتفالي/الطقسي، خاصة مع وجود عناصر فرجة في مراسم الاحتفالات الدِّينِيَّة (الهَجْمَة وضُعود قرب الآلام في فترة أعياد الفصح).

والعلاقة بين الدين والمسرح وثيقة لأنَّ المسرح وُلد غالباً من الطقوس الدِّينِيَّة المُرتبطة بالمواسم الزراعية وهذا ما يَبرِّز تشابه بعض الطقوس في الحضارات المُختلفة. استقلَّ المسرح عن الطقوس تدريجياً وتحوَّل إلى ظاهرة اجتماعية مع انحسار قوَّة الدين في المُجتمعات.

عرُفت الشعوب القديمة أشكالاً من المسرح الدِّينِيّ تقع في مُتَصَف الطريق بين الطقوس والمسرح، وهذا ما يُطلق عليه اسم الدراما الإثنية Ethnodrame. ففي حضارات بلاد ما بين النهرين عُرُفت أشكال تجمع بين الطقوس والقُرض المسرحي، وفي الحضارة المصرية القديمة، أظهرت الاكتشافات الأثرية وجود تقاليد مسرحية فرعونية كانت تأخذ غالباً طابع الطقوس ارتبطت بالعقيدة الأوزيرية (آلام أوزيريس الذي قامت زوجته إيزيس بجمع أشلائه بعد موته).

والإتكار من التفاصيل دون أن تكون كُلُّ العناصر مُؤثِّفة في الحدث بالضرورة. وهذا الديكور يُحدِّد حركة المُمثِّل ويخضعها لأبعاده.

الديكور الإيحائي أو الشَّرطي: يُمكن التمييز بين الديكور الذي يُقصد به الإيحاء ببعض العناصر بدلاً من التصوير الكامل والتضليلي للمكان (انظر الشَّرطية)، وهذا ما نَجده في المسرح الملحمي بشكل واضح، وبين الديكور المُوسلب الذي يُفهم من خلال معرفة الأعراف المسرحية، وهذا ما نَجده في المسرح الشرقي بشكل عام (شجرات الصنوبر الثلاث في مسرح النور ودلالة كُلِّ منها في تحديد نوعية المسرحية). هذا النوع من الديكور الإيحائي له وظيفة دلالية كثيفة ويؤدِّي إلى إبراز المسرحية.

غياب الديكور: غياب الديكور يُمكن أن يُفسَّر بنظرة جمالية محدَّدة تقوم على إبراز الكلمة والحركة الجسدية ممَّا يجعل من المُمثِّل العنصر الوحيد الهام في العمل المسرحي. وفي كثير من الأحيان تلعب العناصر الأخرى مثل الزِّي المسرحي\* والماكياج\* والإضاءة\* النور الذي يُطلَب من الديكور.

### الديكور والسينوغرافيا:

في يومنا هذا، تَخْطِي مفهوم الديكور المَجال الذي كان له سابقاً، واعتُمد المعنى الحديث لكلمة سينوغرافيا كبديل يُغني مَجالات أوسع تَخْطِي تصوير عالم الحدث إلى تحديد نوعية التلقّي من خلال شكل العلاقة بين الصالة والخشبة. وبالتالي صارت هندسة الديكور مَجالاً تَفْهِيماً بحثاً في حين أن تصميمه صار من مَهَمَّات السينوغراف الذي يَسْتَد في عمله إلى رؤية متكاملة تتبَّع من القراءة\* الدراماتورية\* لبُنية العمل.

## المسرح اللبني في القرب:

المسرحية في التواكب الدينية التي كانت تطفو شوارع القرى والبلد منذ القرن الخامس الميلادي يُراقها المُنثون الجوالون *Jongleurs* الذين كانوا يقدّمون فقرات ذات مواضيع دينية.

مع صعود البورجوازية ابتداء من القرن الثالث عشر، ورغبة من التجار في شدّ الزبائن إلى الأسواق الموسمية التي كانوا يقيمونها في ساحات المدن، صارت العروض المسرحية ذات الموضوع الديني تُقدّم على منصات شديدة في ساحة المدينة ضمن ديكور مُفدّ وشهر يستغرق التحضير له مدة طويلة، وتشرف على تنفيذ جماعات الجرحيين البورجوازية المعروفة باسم الأخويات *Confréries*، وهذه هي الصيغة التي كانت تُقدّم فيها عروض الأخلاقيات\* والمُعجزات وعروض الأسرار أو ما يُعرف بالآلام السيد المسيح.

وصل المسرح اللبني في أوروبا إلى أوجه في القرن الخامس عشر لأنّ كلاً من الطائفتين البروتستانتية والكاثوليكية استخدمته كنوع من الدعاية في زمن الحروب الدينية بينهما، ثم طاله المنع في القرن السادس عشر لأسباب مُختلفة: فقد رفض المصلح الديني البروتستانتي كالفن Calvin المسرح تماماً، أمّا مارتن لوثر M. Luther فقد رفض فكرة تشخيص آلام السيد المسيح كركزة فعل على التقاليد الكاثوليكية، لكنّه لم يلعب إلى حدّ المنع الكامل للمسرح. أمّا في فرنسا وإسبانيا فكانت تهمة الهرطقة التي ألصقت ببعض المثليين وأدت إلى خرقهم أحياء في الساحات العامة سبباً كافياً لتوقّف العروض الدينية بشكل نهائي خلال القرن السادس عشر. لهذه الأسباب ظلّ المسرح البروتستانتي قائماً في حين انحسر المسرح الكاثوليكيّ علماً ببعض عروض المسرح التعليمي\* التي كان يُقدّمها

لجأت الكنيسة في القرون الوسطى في أوروبا إلى صيغة المسرح لنشر المعرفة بالدين ولشّرحه للمؤمنين في وقت كانت فيه الصلاة تتمّ باللغة اللاتينية التي لا يفهمها عامة الناس. لذلك أخذ هذا المسرح في بدايته طابعاً تعليمياً، ثمّ تحوّل مع الحروب الدينية والانقسامات الطائفية إلى نوع من تثبيت المواقف والدعاية. من أهمّ أنواع المسرح الدينيّ الدراما التوراتية *Drame biblique* ودراما الشّذاس *Drame liturgique* وعروض الأسرار\* والأوتوساكرمنشال\* والمُعجزات\*، إضافة إلى تنويعات محلّية في كلّ بلد من بلاد أوروبا إذ تُعرّف في إيطاليا العروض المسماة باسم *Sacra Lauda*، وفي إنجلترا عروض *Pageant*، وفي بولونيا عروض *Szopka* وغيرها.

بدأ المسرح ينبثق عن الدين المسيحيّ في القرن الخامس الميلادي حيث أدخلت حركات توضيحية بالأيدي على الصلاة، تلاها إدخال الجوار\* المُغنى بين مجموعتين، ثمّ استخدام بعض عناصر الديكور\* المُرتبطة بالحوادث الدينية مثل المَهْد والمَغارة والصليب. بعد ذلك صار هناك عرض مُصغّر يتمّ داخل الكنيسة ويمثّل ولادة المسيح وقيامته.

في تطوّر لاحق، وبسبب ازدياد أهمية هذه المشاهد وتعبيد الديكور المُستخدم، صارت العروض تُقدّم في باحة الكنيسة ممّا جذب عامة الناس لمشاهدتها فتلوّرت تدريجياً على شكل عروض مسرحية مُكاملة. وأوّل دراما دينية من هذا النوع قُدّمت بين عامي ٩٦٥ و ٩٧٥. أمّا أوّل دراما دينية مُكاملة جيّدت باللغة المحليّة فهي عرض حياة توماس بيكيت في إنجلترا.

كذلك يُمكن أن نَسْتَشَفّ بعض المظاهر

التي تتحدث عن دور الطائفة في الحرب الأهلية اللبنانية، وقد اقتبسها عن مسرحية «احتفال بمقتل زنجي» للإسباني فرناندو أرابال F. Arabal (١٩٢٢-).

### المسرح اللبناني في الشرق:

لا يُمكن الحديث عن مسرح ديني في العالم الإسلامي لأن الإسلام رفض مفهوم التشخيص الذي يقوم عليه المسرح. لكن بعض الفرق الإسلامية مارست طقوساً لها طابع الفرجة فيها استعادة لحوادث دينية تُقدّم في سواكب واحتفالات ومثل سيرة مقتل الحسين في احتفالات عاشوراء لدى الشيعة واحتفالات العولية واليسوية وغيرها.

كذلك لا يُمكن الحديث عن مسرح ديني بالمعنى الكامل للكلمة في الشرق الأقصى على الرغم من أن المسرح الشرقي التقليدي في كل أشكاله ومثل عروض الدُمى ونحياي الظل والرقص انبثق عن أصول دينية وكان يُقدّم غالباً داخل المعبّد أو في ساحته، واعتبر جزءاً من الطقوس المقدّمة والعبادات التي تقوم على عقيدة Sangita، أي الفن ثلاثي الأركان (الموسيقى والرقص والشعر)، وهي العقيدة التي انبثقت عنها الاتجاهات الثلاثة للمسرح الشرقي (هندي وصيني وباباني). كذلك فإنّ الممثل في المسرح الشرقي كان يُعتبر نوعاً من الوسيط بين الآلهة والإنسان.

انظر: الأسرار، الأوتوساكرمنتال، المعجزات.

اليسوعيون في المدارس، وبعض النصوص المُترقة التي تُندرج في إطار المسرح الديني الكاثوليكي مثل مسرحيتي «أتالي» و«إستير» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) في القرن السابع عشر، ومسرحية جورج برنانوس G. Bernanos (١٨٨٨-١٩٤٨) «جوارات راهبات الكرمل» ومسرحيات الفرنسي هنري غيون H. Ghéon (١٨٧٥-١٩٤٤) ومسرحيات الفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) التي تُعالج مفاهيم دينية ومثل الخطيئة والثّناء من منظور كوني وفي إطار تاريخي في القرن العشرين.

في يومنا هذا لا يوجد مسرح ديني بالصيغة التي كان عليها في القرون الوسطى. لكن بعض المُنذرين الأوروبيين حافظت على تقاليد تقديم هذه العروض كما في الماضي، وأشهر العروض المعاصرة عرض الآلام الذي ما زال يُقدّم حتى يومنا هذا في مدينة أوبرامرغاو Oberammergau جنوب مدينة ميونيخ في ألمانيا في بداية كل عقد استمراراً لتقليد بدأ منذ عام ١٦٣٤. كذلك فإنّ العروض التي تتحدث عن سيرة السيد المسيح والقدّيسين ما زالت تُقدّم في الاحتفالات الفولكلورية التي تُقام على هامش الأعياد الدينية، أو في الاحتفالات المدرسية، وعلى الأخص في أمريكا وإنجلترا.

من الكتاب العرب الذين كتبوا في المسرح الديني اللبناني ريمون جبارة (١٩٣٥-) الذي حاول العودة إلى التراث من جانبه الديني، وأهم مسرحياته «شربل» (١٩٧٩) و«محاكمة يسوع» (١٩٨٠) و«الفتن» (١٩٨١) و«الفتن» (١٩٨١).

# ز

## ■ الذروة

### Climax

#### *Paroxysme/Point culminant*

الكلمة الفرنسية Paroxysme مأخوذة من اليونانية Paroxysmos التي تعني آثار، مجول حادًا. أما الكلمة الإنجليزية Climax فمأخوذة من اليونانية Klimax التي تعني السلم، وتتضمن معنى التصاعد والتدرج.

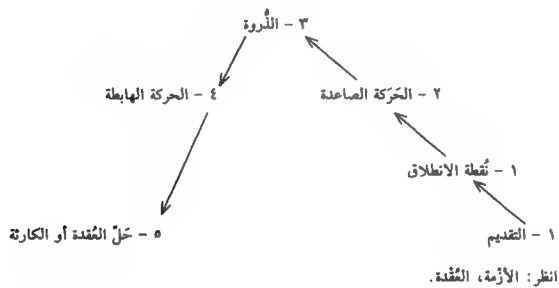
والذروة هي مرحلة تتوضع في منتصف المسرحية حين يعجل التصاعد الدرامي إلى أوجهِ ويتعدّد، وتليها مرحلة الهبوط باتجاه الحلّ في الخاتمة\*. وغالبًا ما تُعبّر الأزمة عن الحدّ الأقصى للتوتر وتُعدّ خيوط الحبكة\*، لذلك تُسمّى نقطة الانعطاف *Point de retournement* في المسرحية وتؤدي إلى خلق عنصر التشويق *Suspense* وتوليد التأثير الانفعالي لدى المُفرّج.

ومفهوم الذروة قريب جدًا من مفهوم المُقدّة\* ويتطابق معها مرحليًا في بعض الأحيان، ويحلّ محلّها في اللغة النقدية الإنجليزية.

ووجود الذروة وموقعها في الفعل\* الدرامي يتعلّق بالبنية الدرامية وطبيعة الحدث في المسرحية، وهو يختلف حسب الأنواع\* المسرحية. ففي التراجيديا\* اليونانية مثلاً، تأتي الذروة قبل الانقلاب\* الذي يؤدي إلى الخاتمة\* المأساوية كما في مسرحيتي «أوديب ملكا» و«أنتيغونا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٦-٤٤٠ ق.م)، وفي الشراجيلديا الإليزابيثية والكلاسيكية الفرنسية، تتوضع الذروة في الفصل

الثالث بعد الانقلاب، وتترافق مع إحساس البطل\* بالمأساة كما في مشهد المحاكمة في مسرحية «تاجر البندقية» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، وكما في مشهد إعلان عودة ثيزيوس حيًا في مُنتصف الفصل الثالث في مسرحية «فيدرا» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩). لكنّ الذروة تتأخّر في بعض الأحيان إلى ما بعد مُنتصف المسرحية وعلى الأخصّ في الكوميديا\* حيث تأتي قبل الخاتمة للمحافظة على عنصر التشويق، كما في كوميديا «جمعية بلا طلّح» لشكسبير ومسرحية «أركان خادم سيدين» للإيطاليّ كارلو غوليدوني C. Goldoni (١٧٠٧-١٧٩٣). ويتحقّق ذلك أيضًا في بعض الحالات في التراجيديا كما في مسرحية «ماكبث» لشكسبير. يُمكن أن تغيب الذروة تمامًا في الأنواع التي لا تقوم على بُنية درامية تصاعديّة كما في المسرح الملحمي\*، ومسرح الحياة اليومية\* ومسرح البهت\*.

قدّم الناقد الألمانيّ غوستاف فرايتاغ G. Freytag (١٨١٦-١٨٩٥) في كتابه «نقطة المسرح» (١٨٦٣) نظرية الهرم الذي سُمّي باسمه «هرم فرايتاغ»، ودرّس فيه وضع الذروة ضمن مراحل الحدث في المسرحية، فقَسَم بنية المسرحية ذات الفصول الخمسة إلى مراحل خمس ووضّعها في رسم على شكل هرم تُشكّل المرحلة الثالثة ذروته. وهذه المراحل هي:



## ■ الرُّبَاعِيَّة

### Tetralogy

#### Tétralogie

كلمة مَنحوتة من اليونانية Tetra التي تعني أربعة، و Logos التي تعني كلام. وقد أُطلقت هذه التسمية بِدَايَةِ على سِلْسِلَةِ من أربع مسرحيَّات كانت تُقدِّمُ تِياعًا فِيمِن السُّبَابَات التراجيديَّة في أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد وتُتألف من ثلاث تراجيديَّات ودراما ساتيرية *Drame satyrique* (نسبة إلى Satyres وهي كائنات خُرافيَّة تُرافق ديونيزوس في العلقوس اليونانيَّة).

في الأصل كانت هذه الرُّبَاعِيَّات تُشكِّل وَحدة مُتكاملة تُربط مواضيعها، كما هو الحال في رُبَاعِيَّة الأورسبته لأسخيلوس Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) عام ٤٦٧ ق.م وفيها تُعرَض الدراما الساتيرية نفس موضوع التراجيديَّات لكن بشكل مُزَلِّي. هناك حالات أخرى كانت فيها مواضيع هذه المسرحيَّات الأربع مُتنوِّعة ولا تُشكِّل كُلاً مُتكاملاً.

على الرغم من أنَّ الرُّبَاعِيَّة هي ظاهرة يونانيَّة بحثة تُرتبط بتقاليد المُسابقات التراجيديَّة، إلا أنَّ بُدَا التَّجمَع بين عِدَّة أعمال ظَلَّ سائدًا في تاريخ الكِتابَةِ الأدبيَّة (الرُّبَايَة) والدراميَّة. فقد كتب الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) رُبَاعِيَّة من المسرحيَّات التاريخيَّة عن حياة ملوك إنجلترا بُدَاً مع «ريتشارد الثاني» وتنتهي بـ «هنري الخامس».

في يومنا هذا هناك عودة إلى اعتماد مبدأ الثلاثيَّات والرُّبَاعِيَّات على صعيد الكِتابَةِ وعلى صعيد العُرْض المسرحيِّ. فقد ألف الجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩) «ثلاثيَّة دائرة الانتقام» كما أنَّ المُخرج الفرنسي أنطوان فيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠) قدَّم في عام ١٩٧٨ رُبَاعِيَّة جَمَع فيها أربع مسرحيَّات لموليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣)، كذلك فإنَّ المُخرِجة الفرنسيَّة أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) قدَّمت «ثلاثيَّة الأتريديون».

يُمكن أن تُعبِّر الحَلَقَات الدرامِيَّة المُسَلَّسَةِ في الإذاعة والتلفزيون من الأشكال المُعاصرة التي تولَّدت عن فكرة التسلسل في الرُّبَاعِيَّات والثلاثيَّات.

## ■ الريبورتوار

### Repertory

#### Répertoire

كلمة فرنسيَّة صارت مُصطلحًا مسرحيًا منذ عام ١٧٧٠. تُستخدَم الكلمة بلفظها الفرنسي في أغلب اللغات، ومن بينها اللغة العربيَّة. تُستعمل كلمة ريبورتوار للدلالة على: - مجموعة المسرحيَّات التي تُشكِّل برنامج مسرح أو فرقة\* مسرحيَّة في قويم مُعيَّن ويُعاد تقديمها من وقت لآخر في المواسم اللاحقة. - مجموعة مسرحيَّات يُمكن تصنيفها بمعايير واحدة، فيُقال الريبورتوار الكلاسيكيُّ أو

## ■ الرَّسْمُ وَالْمَسْرَحُ Painting and theatre

### Painters at Theatre

الرسم والمسرح من الفنون التصويرية. وهما يرتبطان بشكل جوهري إذ يوجد نوع من المسرح\* في تشكيل عناصر اللوحة، ونوع من التصويرية في المسرح، وهذا ما تطرّق إليه الباحث الروسي يوري لوتمان Y. Lotman في كتاباته حول لغة المسرح ولغة الصورة. وللرسم والمسرح أصول مشتركة تكمن في الطقوس القديمة التي مارسها الإنسان حيث كان المشاركون في الطقوس يُلَوِّنُون أجسادهم ويرسمون عليها ليُجسّدوا من خلالها مكونات العالم. مع الزمن، استقلَّ كُلُّ فَنٍّ عن الآخر وصارت له خصوصيته وتطوّر بشكل مستقلّ بسبب التمايز بين هذين النوعين من التعبير، إذ يظلّ المسرح فنّ التعبير الجماعيّ في حين أنّ إنجاز اللوحة يظلّ عملاً فردياً. ومع أنّ اللوحة والعرض المسرحيّ هما في جوهرهما محاكاة\* تقوم على تصوير مشهد مُعيّن، إلا أنّ الرسم هو تثبيت لمشهد ما، في حين أنّ المسرح يقوم على ديناميكية الحركة فيمن الفراغ وفيمن الزمن.

### الرَّسْمُ فِي الْمَسْرَحِ:

يُدلُّنا تاريخ العرض المسرحيّ على العلاقة الوثيقة بين الرسم والمسرح. فقد استُخدِمَ الرسم في المسرح كأداة لتصوير الواقع المُتخيّل على الخشبة (اللوحة الخلفية\* والديكور\* المرسوم على حوائض). وظلّ الرسم من العناصر المُكوّنة للمكان\* المسرحيّ في العرض. وكان الديكور المرسوم لفترة طويلة في المسرح الغربيّ والمسرح الشرقيّ التقليديّ بديلاً عن الديكور المُكوّن من أغراض وقطع أثاث.

يُشكّل عصر النهضة مرحلة هامة في العلاقة

الريتروار الشمعيّ.

- مجموعة الأدوار التي قدّمها مُمَثِّلٌ ما في حياته المهنية، وتدلّ على التوجّه الذي اختاره لنفسه. ويُمكن أن يتألّف هذا الريتروار من أدوار لها نفس الطابع (قور\* الشرير، قور\* الأم الطيبة إلخ)، أو مُتنوّعة.

ويقال هن مسرحية إنّها دخلت الريتروار العالميّ عندما تكتسب شهرة تتجاوز النطاق المحليّ.

تُطلق تسمية مسرح الريتروار *Théâtre de Répertoire* على المسارح التي تُقدّم العروض فيها فرقة ثابتة يتقاضى أعضاؤها رواتب شهرية نظير قيامهم بممثّل ريتروار مسرحيّ بصورة مُتخلّطة، بحيث يُمثّلون عدّة مسرحيات بالتناوب في موسم مسرحي واحد.

من أهمّ وأقدم الأمثلة على مسرح الريتروار الكوميديّ فرانسيز في فرنسا، وفرقة شكسبير المَلِكِيّة التي تحوّلت إلى مسرح ريتروار في نهاية القرن التاسع عشر بعد أن تمّ التمييز بين الفرق الثابتة والفرق الجوّالة في إنجلترا. كذلك يُعتبَر مسرح الفنّ في موسكو ومسرح البرلينر أنسابل في ألمانيا من مسارح الريتروار. من أهمّ مسارح الريتروار في العالم العربيّ فرقة رمسيس التي كانت مُرتبطة بمسرح رمسيس في القاهرة.

ومسرح الريتروار يُعادل المسرح القوميّ\* أو أيّ مسرح له خصوصية تقديم الأعمال التي تعكس الثقافة القومية في البلد التي يعمل فيها. وفي هذه الحالة يكون للدراماتورج\* المُعيّن في الفرقة دوره في تحديد سياسة الفرقة من خلال الريتروار الذي يختاره.

الشخصيات داخلها بأزياء ملونة وتشكيلات بصرية فاعليها ديناميكية معينة.

في نفس الفترة تشهد زفة فعل على هذا التوجه تجلّت في محاولات الاعتماد عن الرسم وتقليص دوره في العرض المسرحي لإبراز دور الممثل والحركة، وذلك من خلال التعامل مع المسرح كفضاء فارغ يُشكّل أبعاده جسد الممثل المتحرك. هذا الاتجاه يمثله السويسري أدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨).

في يومنا هذا تشهد عودة إلى العلاقة الحميمة بين المسرح والرسم فيمن توجه جديد للتداخل بين وسائل التعبير الفني ولمحو الحدود بينها. فقد ظهرت في أمريكا وكندا وأوروبا اتجاهات تجعل من إنجاز اللوحة حدثاً (هابنغ\*) يتم أمام أعين المُتفرّجين فيُتَرَبّ في ذلك من مفهوم التفرجة *Le Spectaculaire*. من هذه التوجهات العروض الأدائية\* وفقّ الجسد *Body Art* الذي يستعيد الأصول الأولى للرسم في الحضارات البدائية، وفيه يقوم الفنان برسم اللوحة على جسده أو بواسطة جسده؛ وفقّ التشكيل المشهدي *Installation* الذي يتراوح مجاله بين التصميم السينوغرافي لمعارض الفنون التشكيلية، وبين تصميم قروض مسرحي يغيب فيه الممثل ويقوم على توزيع أغراض وأشياء في الفراغ، وعلى خلق صورة مشهدية بالإضاءة والألوان بحيث يُصبح العرض بشجمله عملاً فنياً بصرياً مثل اللوحة، وهذا ما يميّز التشكيل المشهدي عن الفنون الأدائية التي يتقاطع معها.

### اللّوحة في المسرح:

تُستخدم كلمة لوحة في المسرح للدلالة على نوع من التقطيع\*. وهذا التداخل اللّغوي بين اللوحة كنوع من التقطيع واللوحة كعمل فنيّ

بين الرسم والمسرح لأنّ المسرح استفاد من اللّوات النظرية التي كانت قد تطوّرت في تلك الفترة حول طبيعة الإدراك البصريّ للمكان (انظر السينوغرافيا) للتوصّل إلى تحقيق الإيهام\* بفضاء ثلاثي الأبعاد عن طريق تطبيق قواعد المنظور\* في اللوحة الخلفية المرسومة بطريقة خداع البصر *Trompe l'œil*.

في القرن الثامن عشر، دُرِجَت عادة تقديم عروض مسرحية يُبنى الحدث فيها انطلاقاً من مواضيع لوحات معروفة، وتنتهي بجمود الممثلين في وضعية تحوّل المشهد إلى لوحة، وهذا ما سُمّي بفتية اللوحة الحية *Tableau vivant* (انظر اللوحة في كلمة التقطيع).

في القرن التاسع عشر، وفيمن محاولات الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) لتحقيق ما أسماه اجتماع الفنون *Gesamtkunstwerk* في الدراما الموسيقية\* والأوبرا\* (انظر المسرح الشامل)، تمّ التأكيد على أهميّة الرسم في تحقيق الإيهام، بل صار هناك توجه جديد لاستغلال تقنيات المسرح مثل الإضاءة\* والزي\* المسرحي في خلق صورة مشهدية لها بُعد فنيّ على الخشبة.

تُعتبر المدرسة الرُّمزية\* مرحلة هامة في خلق علاقة وثيقة جديدة بين الرسم والمسرح، فقد استعان المُخرجان الفرنسيان بول فور Paul Fort (١٨٧٢-١٩٦٠) وأوريليان لينيه يو A. Lugné (١٨٦٩-١٩٤٠) بالرّسامين المعروفين مثل باولو بيكاسو P. Picasso وفيرمان ليجيه F. Leger في تصميم وتنفيذ الديكور والأزياء المسرحية ودمج التأثيرات البصرية للوحة الخلفية. كما أنّ الباليه الروسية\*، وفي نفس التوجه، توصّلت اعتباراً من ١٩١٠ إلى جعل المشهد المسرحي بأكمله لوحة تتحرك



عُذبة تَنَصَّف بالسُّهولة والعَفْوَية. عُرِفَت المسرحيات الرُّعوية في إيطاليا أولاً، وأشهر نُصوصها مسرحية «الراعي الوفِّي» (١٥٩٠) للشاعر الإيطالي جيوفاني غواريني G. Guarini (١٥٣٧-١٦١٣)، ومسرحية «أمينتا» (١٥٧٣) للكاتب توركاتو تاسو T. Tasso (١٥٤٤-١٥٩٥). وقد تُرجمت هذه الأخيرة إلى الفرنسية، فكانت سبباً في انتقال النوع إلى فرنسا ثم إلى إسبانيا وإنجلترا.

عند انتشار المسرحية الرُّعوية صارت من التسليمات الهامة في بلاطات الملوك والأمراء وقد كان لها تأثيرها على عروض الأتعة\* في إنجلترا. فيما بعد تُراجع تقديمها في القصور إما تُتطلب من خِذع مسرحية مُعقَّدة، لكنها سرعان ما تكبَّت مع أنواع مسرحية أخرى وصارت جزءاً منها فظهر ما سُمِّي التراجيكوميديا الرُّعوية *Tragicomédie pastorale* والكوميديا الرُّعوية *Comédie pastorale*.

استمرت الرُّعويَّات كنوع في فترة الكلاسيكية الفرنسية لأنها لم تُتناقض مع القواعد\* المسرحية، وخاصة قاعدة حُسن اللياقة\*. كذلك كان للرُّعويَّات تأثيرها على فنِّ الباليه\* الذي استمَدَّ بعض موضوعاته منها.

هناك نوع خاص من الرُّعويَّات يُكتب باللغات المحليَّة هو أقرب إلى المسرح الدُّبِّي\* والمسرح الفولكلوري\* ظهر في منطقة الباسك بين إسبانيا وفرنسا منذ القرن السادس عشر وما زال حتَّى اليوم يُقدَّم على منصات في الهواء الكَلْبَن. ونَجده أيضاً في مقاطعة البروفانس في فرنسا حيث اندمج مع المسرح الديني في القرن التاسع عشر، وكان يُقدَّم بمناسبة أعياد الميلاد في كُلِّ حيٍّ على حِدة. لكنَّه بدأ يتحير في الجزء الثاني من هذا القرن.

يَكُنُّ في أساس العَلاقة بين الرسم والمسرح. تطوَّر الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) إلى مفهوم اللوحة كوحدة مُكايِلة في العمل المسرحي في مُعرض تحليله لمفهوم اللوحة الحيَّة. فقد اعتبر أن جَمْع العناصر أو عَزْلها عن بعضها البعض في العُرض المسرحي يُؤدِّي إلى تشكيل مجموعة من اللوحات التي توحى بالصدِّق والحقيقة. وقد كان ذلك فاتحة لنوع من الدراماتورية\* تقوم على «تصوير» الوَسْط المُحيط *Le Milieu* الذي تعيش فيه الشخصيات في حياتها اليومية (انظر الطبيعية والمسرح).

دُرِجت العادة على استخدام اللوحة كوحدة مُستغَلَّة في التظهير في المسرح التيميري الألماني وكذلك في المسرح الملحمي\*. وقد هدَف المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من خلال استخدام اللوحة إلى خَلْق بُنية سَرْدِيَّة تقوم على وَحَدَات مُكايِلة ومُتتالية.

## ■ الرُّعويَّات

### Pastoral

#### Pastorale

كلمة رَعَوِيَّ هي في الأساس صِفة لَكُلِّ ما يَتعلَّق بحياة الرُّعاة وصارت تسمية لنوع أدبي ومسرحي. تعود أصول هذا النوع إلى قصائد الشاعر الروماني تيوقريطس Théocrite في القرن الثالث قبل الميلاد، وفيها يَصِف رِيفاً مثاليّاً لا وجود له في الواقع. وقد ازدهرت القصائد الرُّعوية مع الشاعر الروماني فيرجيل Virgile في القرن الأول قبل الميلاد.

أما المسرحيات الرُّعوية فهي نوع مسرحي يَتخَيَّ بالحياة المثالية للرُّعاة، تدور الحوادث فيه في الهواء الكَلْبَن وتُتميِّز مواضعه بكونها عاطفية

التصنيفات الجمالية التي تتميز عن مفهوم الجميل *Le Beau* لأن الرفيع يمكن أن يكمن في ما هو مُشوّه ومُخيف. وقد بينَ كانت أن الرفيع يصدم الأحاسيس ومُعْطَلها لُبْرة ثُمَّ يُؤدّي بعد ذلك إلى نوع خاص من المُتعة. هذه الفكرة حول الرفيع موجودة بشكل أو بآخر لدى الفرنسي فيكتور هوغو (١٨٠٢-١٨٨٥) الذي اعتبر الرفيع تأثيراً يطال النَّفس ويَرْتَبِط بنقيضه القبيح والهزلي والهائز والفروتسك\* في الأدب، وذلك في نظيره للدراما الرومانسية\* في مُقدّمة كروميل\*. انظر: الفروتسك، أبولوني/ديونيزي.

### ■ الرُّقص والمسرح Danse and theatre

#### *Danse et théâtre*

نوعان مُختلفان من الفنون يلتقيان في كونهما تولّداً عن الطُّفوس والاجتالات الجماعية، وفي كونهما اليوم من فنون العُرْض التي تَسْتَبِد إلى حركة الجسد المُعبّر في الفضاء والتي تُبرِز الأداء. وعُرْض الرُّقص يثُل العُرْض المسرحي يَفْتَرِض تصوّراً سينوغرافياً مُعيّناً للمكان الذي يقدّم فيه، وإضاءة\* خاصّة وأزياء مُعيّنة، إضافة إلى وجود الموسيقى التي لازمت الرقص بشكل دائم والمسرح في بعض الأحيان.

### ■ الرُّقص في المَسْرَح:

عَلَّت علاقة التداخل والتلازم بين الرقص والمسرح موجودة بِتَسَبِّب مُختلفة جبر تاريخ المسرح. وهناك عاملان لُبّا دورهما في تحديد هذه العلاقة هما وجود العنصر اللُّغوي من جهة، ودرجة الالتصاق بالاصول الطقسية من جهة أخرى:

- في المسرح الشرقي\* التقليدي الذي لم يَتَعد

انظر: الفولكلوري (المسرح-)، الديني (المسرح-).

### ■ الرُّفيع Sublime

#### *Sublime*

من اللاتينية *Sublimis* التي تعني الرفيع والسامي، ويُقَابِله الفروتسك\*.

مُصطلح مأخوذ أصلاً من علم البلاغة حيث كان يُستخدَم لوصف أساليب الكتابة، ثُمَّ صار مُصطلحاً تقديماً يَدُل على الطابع، ومع تَطوُّر عِلْم الجَمال في القرن التاسع عشر، أُدرج ضمن التصنيفات الجمالية *Catégories esthétiques*.

أقدم النصوص المعروفة التي وُرد فيها مفهوم الرفيع هو رسالة كتبها الروماني كاسيوس لونجينوس C. Longinus لتلميذه في القرن الثالث الميلادي، واعتبر فيها السامي والرفيع جزءاً من أساليب البلاغة، وبعباراً لوصف الجانب الوجداني في العمل الأدبي والفني. تُرجم هذا العمل إلى الإيطالية في القرن السادس عشر ثُمَّ إلى الإنجليزية والفرنسية، وأهم هذه الترجمات ترجمة الفرنسي بوالو Boileau (١٦٣٦-١٧١١) في عام ١٦٧٢. وقد وجد الفرنسيون حيثة في هذا المفهوم ما يَنسجم مع الجمالية الكلاسيكية\* التي تُربط التراجم بما هو قَسم وجليل على صعيد المضمون والأسلوب ونوعية الشخصيات، أي أنّ الرفيع اعتُبر جزءاً من الثوَر *Pathétique* ومن المأساوي\*. أمّا الناقد الإنجليزي في القرن الثامن عشر (إدموند بيرك E. Burke)، فقد اعتبر الرفيع وسيلة لإبراز الجانب الذاتي والوجداني والعبقرية الإبداعية في العمل الأدبي والفني مقابل الالتزام بالقواعد. في القرن التاسع عشر، اعتبر الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت E. Kant الرفيع أحد

الدعوات نظرية الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) عن اجتماع الفنون *Gesamtkunstwerk*، ودعوة السويصري أدولف آيا A. Appia (١٨٢٢-١٩٢٨) إلى الفن الشامل، وموقف الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) الذي دعا إلى استعادة أصول المسرح الطقسية واعتبار الحركة المستمدة من الطقوس البدائية والرقصات أساساً للتعبير المسرحي، ووسيلة لإفقاد المسرح من حالة الجمود التي وصل إليها.

نتيجة لذلك حصل لقاء جديد بين الرقص والمسرح. فمن جهة تبنى المسرح التعبير الجسدي والإيماء والرقص، في حين توجه الرقص نحو مزيد من الدرامية حين اكتسب طابعاً تعبيرياً. كما برزت أهمية الكوريغرافيا بمفهومها الجديد كتصميم للرقص في الفضاء المسرحي من أجل عرض ما. في منحنى آخر، حاول بعض المسرحيين الجمع بين الرقص والمسرح بشكل وثيق بهدف الإيهام وجذب الجمهور كما في عروض الكوميديا الموسيقية.

- اعتباراً من السبعينات، ويتأثر من أعمال وكتابات السويصري أميل جاك دالكروز E.J. Dalcroze (١٨٦٥-١٩٥٠) الذي ربط بين الأداء الجسدي والموسيقى، والألماني رودولف لابان R. Laban (١٨٧٩-١٩٥٨) الذي سعى إلى تشكيل لغة كوريغرافية عالمية، ابتعد الرقص عن هدف التعبير الدرامي واتجه نحو حركة أكثر حرية وبدائية. كما ظهرت بالمقابل تجارب لإدخال الكلام ضمن الرقص منها تجربة الراقصة الألمانية بينا باوش P. Bausch (١٩٤٠-) التي أسست ما أطلقت

عن أصوله الطقسية ولم يشغل الكلام فيه إلا حيزاً ضئيلاً، حافظ الرقص والحركة الإيقاعية على دورهما الكبير ودخلا في بنية العرض الدرامية، وهذا ما نجده في أوبرا بكين\* حيث يشكل الرقص والفناء جزءاً أساسياً من العرض، وفي عروض المسرح الهندي والأندونيسي حيث تروى الملاحم الهندية المعروفة مثل المهاباهاراتا والراماينا من خلال الرقص (انظر الكاتاكال). كذلك يدخل الرقص في بنية مسرح النو\* والكابوكي\* وفي عروض الدمى اليابانية بونراكو\*.

- في الغرب، حيث ابتقت التراجيديات اليونانية عن النفس أيضاً وحافظت على علاقتها الوثيقة به، كانت الحركة المنمطة والرقصات *Stasima* التي تؤدّيها الجوقة جزءاً أساسياً من البنية الدرامية إلى جانب النص. وقد تقلص دور الحركة والرقص في ذلك المسرح مع تراخي ثم غياب العلاقة بالنفس، ومع تزايد أهمية النص اللغوي بشكل عام. وحتى عندما بقي الرقص من مكونات المسرح الكلامي، كان ذلك على شكل فواصل\* تخرج عن الإطار الدرامي للعمل.

بالمقابل، كان لتزايد أهمية النص اللغوي وانفصال الرقص عن المسرح أثره في بروز ظاهرة الرقص في الغرب كعرض مستقل له أطره الخاصة وأعرافه. فقد ظهرت الباليه\* كنوع نوعي في القرن السابع عشر الذي يُميّز العصر الذهبي لمسرح النص، وظل الأمر كذلك حتى أواخر القرن التاسع عشر.

- اعتباراً من القرن التاسع عشر، ومع ظهور الإخراج\*، ظهرت دعوات للإفلات من طغيان النص الكلامي وإعادة الاعتبار للعناصر الأخرى المكونة للعرض المسرحي. من هذه

مُختلف المجتمعات، ومنها دراسة الفرنسي جيل دالكروز J. Dalcroze في كتابه «صورة وحركة» الذي صدر عام ١٩٨٤. كذلك ظهرت دراسات مُعاصرة اهتمت بدور الحركة المُنتَطة في تحقيق المُسرح،\*، علماً بأن هذه الدراسات لم تُعز بين الحركة والرقص بل اعتبرتهما أساس اللغة المسرحية.

في الرقص البدائي كانت حركة الجسد العقوية تُم المُنتَطة صيلة الرُسل بين العالم المادي الذي يُمثله الجسد والعالم الغيبي الذي توجد فيه الآلهة والقوى الأخرى، أي أنها كانت حركة لها وظيفة مُحددة، وتحويل طابع التجريد وطابع المُحاكاة في نفس الوقت. مع الزمن صارت الحركة في الرقص حركة مُوسلبة تُخضع لروايز\* تُشكّل نياً وتُجسّد في مرحلة ما، والنموذج الأقصى يتجلى في عروض الكاتاكال في الهند وفي الباليه الكلاسيكية في الغرب، في حين تُخضع الحركة في المسرح لمسار مُختلف تماماً ممّا فصل بينهما حتى عاد المسرح المُعاصر ليُحقّق الرُبط من جديد.

ولأن الرقص يقوم على الأداء بالدرجة الأولى فإن سُمة المُتلفي تُنتج عن مُتابعة مُستوى أداء الراقصين. يبرز هذا الأمر بشكل خاص في حالات الرقص المُوسلب والرمز الذي يخضع لتقاليد صارمة كالباليه وغيره حيث يكون تفكيك روايز هذه الحركة من العوامل التي يُمكن أن تزيد درجة المُتة\*.

انظر: الباليه، الكوريغرافيا، الحركة.

عليه اسم مسرح الرقص. وقد أتى ذلك التوجّه الجديد نحو الاهتمام بالتعبير الجسدي والحركة في العرض المسرحي إلى إدخال الرقص والتعبير الجسدي في مناهج إعداد المُمثل\* في معاهد المسرح الأكاديمية في العالم على قَدَم المساواة مع تمارين الصوت والإلقاء\*.

مع الأمريكيين ريتشارد فورمان R. Forman (١٩٣٧-) وروبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) تحوّل الرقص في المسرح إلى حركة مُسرحية، وصار العرض مزيجاً بصرياً تلعب فيه الحركة الإيقاعية دوراً هاماً. في نفس الوقت، جَنَحَتْ بعض الاتجاهات الفنية إلى إعطاء الرقص طابعاً جديداً من خلال تقريبه من الرقص البدائي، وهذا ما نجده في عروض الأميركية لوية فولر Loie Fuller والأميركية ماري ويفمان M. Weigman والفرنسي مورييس بيجار M. Béjart، أو إلى تجاوز الطابع التاريخي والجغرافي للرقص واستبداله بمفهومه المُطلق كمتنصر ظفسي ورمز في العرض المسرحي، وهذا ما نجده في عروض المُخرجة الفرنسية آريانا منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) وعلى الأخص ثلثية «الأنريليون» حيث تبدو الرقصات مزيجاً من تقاليد الرقص في الشرق الأقصى والأوسط والرقص القديم والحديث. كذلك نلاحظ وجود تجارب تُقرب الرقص من الإيمان الذي يستند أحياناً إلى حركات مُستقاة من الباليه ويُحقّق المُحاكاة\* عن طريق الحركة.

## الرقص والحركة:

في يومنا هذا ظهرت دراسات كثيرة حول طبيعة الحركة في الرقص وفي المسرح وُضعهما في القضاة مُقارنة مع الحركة في الحياة وفي

## Symbolism

## ■ الرمزية والمسرح

## Symbolisme

الرمزية تسمية ابتدعتها مجموعة من شعراء مدرسة البارنلس وكان شعارها «الفن للفن»، وقد

الفرجة المقدسة، وهي تشكل جوهر الفلسفة الصوفية في العالم العربي.

#### الرمزية في المسرح:

تكمن أهمية الرمزية في كونها حركة تجريبية بحثية وضعت عند ظهورها لبنة تحولات جذرية في الفن المسرحي على صعيد الكتابة ومن ثم على صعيد العرض المسرحي: فتتخصص المسرح الرمزي لا تحتوي على حبكة بالمعنى التقليدي للكلمة، وإنما تقوم على عرض مشاعر وأحاسيس تجسد معاني صوفية، وهي بذلك تعطي الأولوية للكلمة التي تشكل أيضاً الحيز الأساسي في العرض المسرحي مما يلغي دور الخشبة كمكان للفعل ليحعل منها فضاء للشعر.

على صعيد الإخراج\* دعا الرمزيون إلى إبراز جمالية النص، ومن هذا المنطلق رفضوا كل ما يمكن أن يوشع عملية التواصل الشعري التي تتم أساساً عبر الكلام. كذلك حاول الرمزيون، من منظور كوني بحثي، أن يتعدوا عن كل ما يحدد الفضاء المسرحي كمكان جغرافي وتاريخي، لذلك كانت الخشبة\* لديهم غالباً منصة فارغة من الديكور\* تلعب الإضاءة\* فيها دوراً هاماً، ويشكلها العنصر الأساسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه في العرض المسرحي وهو الممثل\* لأنه الوسيط الذي يحول كلام الشاعر. وانطلاقاً من الرغبة في إعطاء حركة\*

الممثلين على الخشبة طابعاً فلسفياً يتناسب مع اللغة الشعرية، حاول الرمزيون وضع قيود تحدد الأداء\* وتبعده قدر الإمكان عن التصويرية التي كانت سائدة سابقاً. من هذا المنظور اقترح الفرنسي ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧) العودة إلى استخدام القناع\* واللجوء إلى إلقاء\* ترانيلتي. أما البلجيكي موريس ميتيرلينك

وردت هذه التسمية في البيان الذي نشرته في عام ١٨٨٦ في فرنسا.

وتسمية الرمزية مأخوذة من كلمة رمز Symbolisme ويبرر ذلك بكون هذه الحركة قد استخدمت الرمز وظففته في محاولة للابتعاد عن محاكاة الواقع التصويرية، فكانت في حينها ردة فعل على الواقعية\* والطبيعية\* اللتين كانتا سائدتين في تلك المرحلة، مما مهد لنظرة جديدة استقرتها التيارات التجريبية في الفن والأدب والمسرح (انظر التجريب والمسرح).

والواقع أن استخدام الرمز كاسلوب بلاغي ومظهر من مظاهر اللغة معروف في الأدب والفن منذ القدم إذ نجد في أعمال الشاعر الروماني فرجيل Virgile (٧٠-١٩ ق.م) والشاعر الإيطالي دانتي D. Dante (١٢٦٥-١٣٢١) والمسرحي الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وغيرهم. لكن الحركة الرمزية وظفت الرمز وأعطته بُعداً روحياً ودينيًا وجماليًا بدلاً من الاكتفاء باستخدامه كوسيلة بلاغية أو كاسلوب أدبي.

ظهرت الرمزية في فرنسا أولاً ثم انتشرت في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر بتأثير غير مباشر من الفلسفة الجاثية الألمانية، ومن فكرة الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت Kant حول عدم وجود حقيقة موضوعية.

رفضت الرمزية محاكاة الطبيعة الملموسة لأنها تحجب العالم الروحي خاصة. وأنها تعتبر أن الجمال هو جمال الروح وليس الجمال المحسوس، وأن إدراك الحقيقة لا يكون عن طريق العقل وإنما عن طريق الخيال القادر وحده على استنباط المعاني الرمزية الكامنة في الظواهر الجسدية. وهذه الفكرة موجودة أساساً في الديانات الشرقية التي اتخذت ظفوسها شكل

للأطفال عام ١٩٠٨ وغيرها. وقد استوحى ميتيرلنك التصور الفاغري عن الأوبرا\* فألف مسرحياته على شكل توزيع موسيقي فني على صور ثابتة تتعاقب مع فقرات صمت\* فيها أداء ليمائي. كما أنه استمد الكثير من مسرح الدمى\* ومن ديكور مسرح القرون الوسطى. ونصوص ميتيرلنك التي تُركّز على موضوع الموت تتميز بجوارها المقطع الذي تتخلله فقرات صمت. أما ألفريد جاري الذي انطلق من الرمزية في مسرحه ثم ابتعد عنها فيما بعد، فقد أعطى مسرحه صبغة ساخرة قرّنته من العبثية في سلسلة مسرحياته «أوبو ملكا»، وهو الذي فتح الباب من خلال الرمزية للمسرح الدادائي\* والسريالي\* ولمسرح العبث\*، وكان له تأثيره على الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٩٤٨-١٩٦٦).

وعلى الرغم من أن الرمزيين رفضوا التركيز على العرض المسرحي، إلا أن أعمالهم شكّلت محطة هامة في تطوير الصورة البصرية في العرض المسرحي والابتعاد عن المحاكاة الكاملة للواقع في العرض المسرحي. وقد كانت نصوص المسرح الرمزي صعبة التحقيق على خشبة في البداية، ولذلك ارتبط إخراج النصوص الرمزية بأسماء مسرحيين تجريبيين مثل الروسي شيفولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والسويسري أدولف آيبا A. Appia (١٨٦٣-١٩٣٨) الذي قدّم نموذجاً للإخراج الرمزي من خلال عمله على ثلاثية فاغنر الأوبرالية «عالم نيلونفن»، وخاصة في استخدام الإضاءة كبديل عن الديكور في العرض.

M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) فقد دعا إلى استبدال الممثل بكائن آليّ تبدو عليه مظاهر الحياة دون أن يكون حياً، وهذا ما أطلق عليه الإنجليزي غوردون كرايغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) بعد سنوات أضحى التسمية المخارقة Sumarionnette. ويعدّ الممثل الفرنسي أورليان لونييه يو A. Lugné-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) أول من قدّم ما يُعرف بالأداء التمثيلي الرمزي.

والتجربة التي بلّورت فعلياً أبعاد المسرح الرمزي هي تجربة مسرح الفن\* الذي أسسه المخرج الفرنسي بول فور P. Fort (١٨٧٢-١٩٦٠) وقدّم فيه عروضاً بين ١٨٩٠ و١٨٩٣ مستعيراً مبادئه من مفهوم المسرح الشامل\* الذي طرحه ونظّر له الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣). وقد أكد بول فور في ميثاق تأسيس هذا المسرح على دور الكلمة في خلق كلّ المكونات بما فيها الديكور. من أهمّ دعاة المسرح الرمزي الكاتب الفرنسي ستيفان مالارميه S. Mallarmé (١٨٤٢-١٨٩٨) الذي وضع نصوصاً نظيرية لهذا المسرح، والكاتب الفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) الذي أعطى للرمز بُعداً دينياً كونياً في مسرحياته الشعرية هذه الساتان\* ونقطة الصمت\*. كذلك نجد ملامح الرمزية في بعض أعمال الكاتب اللبناني الأصل جورج شحادة (١٩٠٧-١٩٨٩) الذي تميّزت أعماله بالروحانية، والكاتب الإسباني فريكو غارسيا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٨-١٩٣٦) في بداياته، وعلى الأخص في مسرحية «الغراشة».

لكنّ أهمّ كتاب المسرح الرمزي هو بحث الكاتب البلجيكي موريس ميتيرلنك الذي كتب «الدخيلة» عام ١٨٩١، و«بالياس وميلساندر» عام ١٨٩٣، و«حكاية الطائر الأزرق» التي كتبها

## ■ الرّوايز

## Code

## Code

من اللّاتينية Codex، وهي اللوائح التي تُكتب عليها القوانين. في مُتَصف القرن التاسع عشر صارت الكلمة تعني نظامًا من العلامات أو الإشارات أو الرموز يُسمح بصياغة ونقل معلومة من مُرسل إلى مُتلَق من خلال عُرف مُسبق مُتفق عليه.

والروايز هي مجموعة من القواعد التنظيمية المُرتبطة بمنظومة علامات نوعية تسمح بالانتقال من نظام تعبيريّ إلى نظام تعبيريّ آخر دون تغيير المضمون أو المعلومة، كما هو الحال عندما يُنظّم السَّير بإشارات ضوئية (نظام لَوْنِيّ) أو بإشارات يد شرطيّ المُروّر (نظام حَرَكيّ).

في اللغة العربية تُرجمت كلمة code بكلمة «رامزة» وبكلمة «شيفرة» المأخوذة من كلمة صفر العربية، (وطريقة الصفر هي نظام من الإشارات أو العلامات والرموز التي وضعها الخوارزميّ وتُطبَّق على النصّ الواضح لتحويله إلى نصّ مُعَمّى)، كما تُرجمت أيضًا بكلمة «سُنة» وجمعها «سُنن». في حالات أخرى يَتِمّ الاحتفاظ باللفظ الأجنبيّ للكلمة فيقال «كودة» وجمعها «كودات».

والروايز مُكوّن من مُكوّنات آلية التّواصل في الحياة واللغة والقنن دخل مجال البحث في عِلْم الألسنيّة ومن بَعدها السميولوجيا\*. وقد بَيَّنت الدِّراسات المُرتبطة بهذه العلوم أنّ آلية التّواصل تُقدّم على إبلاغ رسالة Message من مُرسل Emetteur إلى مُستقبل Récepteur، على أن تكون بين المُرسل والمُستقبل رامزة Code مُشتركة تسمح بتوصيل الرسالة المُحددة (اللغة المُستخدمة مثلاً في التّواصل الكلاميّ بين رجلين عربيّين هي اللغة العربية وليس الصينية).

ولكي يتحقّق التّواصل لا بُدّ أن يَتِمّ منذ

البداية عملية ترميز Encodage يقوم بها المرسل، تتلوهما عملية فكّ الروايز Décodage التي يقوم بها المُستقبل، وهي فعليًّا شرط لفهم وتفسير الرّسالة. وتُطلّ عملية التّواصل أو تُطلّ نافذة إذا لم يكن المُستقبل يَعرف الروايز مُسبقًا ليُفكّكها، إذ لا يمكن على سبيل المثال فهم وتفكيك معنى حركات اليد والأصابع عند الصُّمّ والبكم لمن لا يَعرف روايز هذه اللغة (انظر التّواصل).

في العَرَض المسرحيّ، وعلى ضوء نظرية التّواصل، لا تُتكوّن الرسالة من رامزة واحدة وإنّما من روايز مُتعدّدة ومُختلفة نوعيًّا عن بعضها البعض لكنّها تُساهم جميعًا في تشكيل اللغة المسرحيّة وتحوّل المعنى (روايز لَوْنِيّة، روايز ضوئية، روايز حركيّة، روايز لُغويّة وصوتيّة، روايز اجتماعيّة، روايز مسرحيّة بحتة)، خاصّة وأنّ العَرَض المسرحي في المنظور السميولوجيّ هو مجموعة من العلامات التي تنتمي إلى أنظمة مُختلفة، وهذا ما لا يُطبّق على النصّ المسرحيّ حيث تكون العلامات لغويّة فقط.

في بعض الحالات، وعلى الأخص في المسرح الذي يخضع لأعراف\* مسرحيّة صارمة مثل الكوميديا ديلازته\* والمسرح الشرقيّ\* التقليديّ، هناك روايز مُحدّدة يُمكن للمتلقّي المعارف أن يَفكّكها مُباشرة. ومعنى هذه الروايز يُمكن أن يختلف من تقليد مسرحيّ لآخر ومن عمل لآخر، ولا بُدّ من معرفته لفهم الرسالة (في كلّ نوع على حدة من أنواع المسرح الشرقيّ التقليديّ يوجد نظام لَوْنِيّ خاصّ للماكياج\* العَرْمَر الذي يُحدّد نوعيّة الشخصية\* واتّناءها وطباعتها). في حالات أخرى لا تكون الروايز مُحدّدة الدلالة مُسبقًا بشكل كامل، وإنّما تُكتسب معناها من العلاقة التي تنشأ بينها وبين بقيّة

تُساعد على فهم رسالة العرض، وهذا ما لا يطبق على المُتفرج الغريب (زمنيًا أو مكانيًا) الذي لا يتقن على فهم الرسالة لجهله بالروايات (حالة المُتفرج الغربي أمام عرض لمسرح الكابوكي\* أو المُتفرج المُعاصر أمام عرض يستعيد شكل التراجيديا\* اليونانية).

إلى جانب ذلك هناك أعراف مسرحية بحتة تخص تقليدًا مسرحيًا مُحددًا (جلوس التلاء على خشبة المسرح في القرن السابع عشر في فرنسا، وجود مدير اللعبة *Meneur de jeu* بين المُمثلين في مسرح القرون الوسطى). واستخدامها بشكل مقصود خارج السياق الطبيعي الذي تُستعمل فيه عادة يجعل منها روايات دلالية تُرجع إلى التقليد المسرحي. فالفترات الثلاث في بداية المسرحية كانت جزءًا من أعراف العرض في مسرح الكوميدي فرانسيز عند تأسيسه في فرنسا، واستخدامها اليوم في بداية عرض مسرحي يُشكل إرجاعًا إلى تقاليد العرض في القرن السابع عشر.

بناء على هذه النظرة صار من الممكن قراءة تاريخ المسرح على ضوء تطوُّر الأعراف والانتقال من سيطرة أعراف مسرحية تُحدد الكتابة والعرض إلى ولادة أعراف أخرى جديدة. ومع غياب الأعراف المُتكاملة التي تُحدد شكل العمل المسرحي في المسرح الحديث، صارت دراسة الروايات في العرض من المفاتيح التي تُساعد على قراءة العمل المسرحي. في المسرح الحديث، وبعد الزوال التدريجي للأعراف المسرحية الصارمة، صار لكل عرض رواياته الخاصة المُستقاة من مجالات مُتنوعة، لا بل إن الإخراج\* بخذ ذاته يُمكن أن يُعتبر بشكل أو بآخر عملية انتقاء للروايات بشكل واع ومقصود. ففي ثلاثية «الأتريديون» التي

الروايات التي تُشكل النظم الدلالية في العرض بحيث يكون لتفكيكها تأثيره على تفسير الرسالة نفسها، وهذا ما يُسر العملية التأويلية التي يقوم بها المُتفرج\* (انظر تأويل وقراءة). لهذا السبب يُمكن أن نعتبر أن الروايات في المسرح هي روايات مفتوحة، أي أنها ليست مُحددة المضمون بشكل كامل عكس الشيفرة المُستخدمة في النظام البرقي أو المورس. وهي غير ثابتة وإنما تتطوّر مع الزمن لتلائمها بالنظم الجمالية والاجتماعية وبالأعراف المسرحية السائدة في مُجتمع من المُجتمعات.

#### الراوية والعُرف:

العُرف إطار شامل يدخل في اللاوعي الجماعي لجمهور\* ما في مرحلة ما، لذلك فإن تلقّيه يتم بشكل تلقائي، بينما تحتاج الروايات إلى عملية ذهنية واعية لتفكيكها لكي تُصبح مقروءة. والأعراف المُستخدمة في المسرح ليست بالضرورة أعرافًا مسرحية بحتة، لأن بعضها مُستمد من تطوُّر الفنون والعلوم والمعادن الاجتماعية في حضارة مُعيّنة بحيث صار جزءًا من اللاوعي المعرفي للجمهور. فقوانين المنظور\* وشكل اللعبة الإيطالية\* في المسرح الغربي هما على سبيل المثال نتيجة لتطوُّر فن الرسم والعمارة وانعكاسًا للتركيبة الاجتماعية للجمهور في عصر النهضة، وقد صارا تدريجيًا من أعراف المسرح في تلك الفترة. وكذلك الأمر بالنسبة للأقنعة المُستخدمة من المنحوتات والتماثيل البوذية في المسرح الياباني. تثبت هذه الأعراف مع الزمن وتحوّلت إلى قواعد\* مسرحية مُلزِمة للقائمين على العمل المسرحي. كما أنها صارت بالنسبة للمُفرج العارف بالتقاليد جزءًا من اللغة المسرحية التي تُشكل المعنى وروايات



كنص وكترص.

انظر: القواعد المسرحية، الأعراف المسرحية، التواصل.

## Romanticism

## ■ الرومانسية والمسرح

### Romantisme

الرومانسية اتجاه جمالي طال تأثيره كل أنواع الفنون والآداب ظهر في أواخر القرن الثامن عشر في ألمانيا وانتشر في إنجلترا ثم في فرنسا وبقية دول أوروبا، ودام حتى منتصف القرن التاسع عشر.

في اللغة العربية تُستخدم كلمة «رومانسية» أو «رومانتيكية» أو «رومانتي»، كما تُستخدم أحياناً تسمية «الإبداعية» للدلالة على التجديد والإبداع مُقابل تسمية «الاتباعية» التي أُطلقت على الكلاسيكية\*. أما كلمة *Romantisme* فهي مُشتقة من كلمة *Roman*، وهي اللغات المحلية التي كانت تتحدث بها شعوب الإمبراطورية الرومانية مُقابل اللاتينية التي كانت اللغة الرسمية وقتها. ومنها صيغة *Romantic* الإنجليزية و*Romantique* الفرنسية اللتين استُخدما حتى القرن الثامن عشر للدلالة على ما هو روائي وتُرى مكتوب باللغات المحلية وليس باللاتينية. جدير بالذكر أن كلمة رومانسية لم تأخذ معناها كسمية لتيار أدبي وفني إلا اعتباراً من القرن الثامن عشر.

في القرن الثامن عشر استخدم المُنظر الألماني شليغل *Schlegel* (١٧٦٧-١٨٤٥) في مؤلفه «دروس في الأدب الدرامي» (١٨٠٨-١٨١١) صيغة الرومانسي *Romantisch* كتعريف لصيغة كلاسيكية يُدل بها على الأعمال الألمانية المُستوحاة من تقاليد الفروسية في القرون الوسطى. وعه استقت الكاتبة الفرنسية مدام دو

قُدّمها المُخرجة الفرنسية آريان منوشكين *A. Mnouchkine* (١٩٣٩-) كانت للمعرض رومازه الخاصة التي استقنتها المُخرجة من أعراف المسرح الشرقي والمسرح اليوناني فشكّلت إرجاعاً غير مباشر لهما.

### تصنيف الروايز:

كما أن الأعراف في المسرح ليست بالضرورة أعرافاً مسرحية بحتة، فإن الروايز أيضاً يُمكن أن تكون مُستمدّة من مجالات مُتعدّدة، وبالتالي يُمكن تصنيفها إلى:

- روايز مسرحية بحتة، وهي غالباً أعراف خاصة بالنوع المسرحي ويَنطُ الكتابة (استخدام الوزن الشعري الإسكندري في نصوص التراجيديات الفرنسية في القرن السابع عشر)، أو بدراماتوجية مُعدّدة (بنية المسرح داخل المسرح\* في مسرح الباروك\*)، أو بشكل الغرض (الجلوس على وسائل وتناول الطعام والشراب في المسرح الياباني) إلخ.

- روايز جمالية وثقافية عامة تَمسّ عالم الأدب والموسيقى والرسم، وهي غالباً روايز لها علاقة بالنوع السائد (تقنية اللوحة النحبة *Tableau vivant* في مسرح القرن الثامن عشر (انظر الرسم والمسرح) - مُرافقة دخول شخصية ما بجُملة موسيقية مُتكررة لازمة *Leitmotif* كما في الأوبرا\* إلخ).

- روايز اجتماعية وأخلاقية مُستمدّة من التقاليد الاجتماعية التي تُحدّد ما هو مقبول وما هو مرفوض ومنها قاعدة حُسن اللياقة\* في المسرح الكلاسيكي أو التحية برفع القُبعة أو بالمصافحة أو بتبادل القُبلات أو تصوير مُشاهد العُنف على الخشبة أو خارجها إلخ. وكلّ هذه الروايز تدخل في العمل المسرحي

هامة في تكوين العقل الأوروبي لأنها سمحت  
لجيل كامل أن يُراجع ماضيه من خلال نظرة  
نقدية جديدة لأنماط الثقافة التقليدية، وأن يستمد  
مصادر الإلهام من التقاليد المحلية، مما أعطى  
للأدب والفن طابعاً قومياً.

تزامن ظهور الرومانسية مع ولادة الرواية  
فكان تأثيرها بها كبيراً، كما أنها طُبعت بطابعها  
الشعر والرسم والموسيقا، وكذلك المسرح،  
حيث شكّلت فترة الرومانسية محطة هامة في  
تطوره على الصعيد النظري تجلّت في رفض  
المسرح الكلاسيكي وقواعده الصارمة والمطابقة  
بالخُلق بين الأنواع. كما تجلّت في ظهور  
الدراما\* كنوع مسرحي جديد.

#### المسرح الرومانسي:

١- الرومانسية الألمانية أو ما قبل الرومانسية،  
وفيها قامت مُحاولات لإرساء قواعد  
التراجيديا الحديثة في ألمانيا مع الكتاب  
الذين انتموا إلى حركة العاصفة والاندفاع  
*Sturm und Drang* والذين رفضوا القواعد  
المسرحية التي رَسختها الكلاسيكية الفرنسية  
والقائمة على تقليد القدماء، ليعودوا بعد  
ذلك إلى روحية الكلاسيكية بشكل مُختلف  
بعد انحصار هذا التيار. وقد تَوَاجَب ذلك مع  
ظهور الدراما البورجوازية *Drame bourgeois*  
التي سادت في القرن الثامن عشر في فرنسا  
وألمانيا، والتي تُنظر لها الفرنسي دونيز ديدرو  
D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) في كتاب  
«جوارات الابن الطبيعي» الذي نشره عام  
١٧٥٧، والألماني غوتفريد لسنغ G. Lessing  
(١٧٢٩-١٧٨١) في «دراماتورية هامبورغ»  
الذي نشر عام ١٧٦٨.

تَمَيَّز المسرح الذي كتبه أعضاء حركة

ستال Mme de Staël (١٧٦٦-١٨١٧) المَعنى  
الجديد لكلمة *Romantique* التي تَرجمتها عن  
الألمانية وأدخلتها إلى اللغة الفرنسية في مقالها  
«عن ألمانيا» التي كتبها عام ١٨١٤. فيما بعد  
استخدم الكاتب الفرنسي ستاندار *Stendhal*  
(١٧٨٣-١٨٤٣) كلمة *Romanticisme* كترجمة  
عن الإيطالية *Romanticismo*، فأطلق بذلك  
كلمة جديدة دخلت اللغة الفرنسية عام ١٨٢٣ ثم  
استُجِلت بكلمة *Romantisme*، وصارت  
تُستخدم للدلالة على تيار جمالي أخذ معنى  
التجديد، مُقابل ما هو كلاسيكي أي قديم.  
والرومانسية التي تبلورت بتأثير من الثقافة  
الألمانية بدايةً، وانتشرت في كُلّ دول أوروبا  
بعد ذلك، كانت الصّبر الاساسي عن بوادر  
الاحتكاك الثقافي بين دول أوروبا في العصور  
الحديثة. وقد شاعت كلمة رومانسية في لغات  
العالم وصارت تدلّ على كُلّ ما هو حالي  
ويحمل سمات الوجدانية والحزن والانكفاء على  
الذات.

أُطلقت تسمية الرومانسية الجديدة *Neo Romantisme*  
على الأعمال الأدبية والفنية التي  
احتوت على صفات الرومانسية دون أن تنتمي  
إلى نفس الجبهة الزمنية.

والرومانسية هي موقف فكري وروية للعالم  
وأسلوب في الحياة تُمثل بالعودة إلى الطبيعة  
والشّجوع نحو البدايات ورفض العقلانية والرّغبة  
في الانكفاء على الذات وتمجيد الأنا  
والحساسية المُفرطة والمُقلق الميتافيزيقي  
والسوداوية. وقد أثرت بشكل كبير على تطوّر  
الفن والأدب من خلال إعطائها الأولوية للتعبير  
الذاتي والانغماسي ومُخاطبة الحواس، مع التحرّر  
من القواعد السائدة.

. وقد شكّلت الحركة الرومانسية نقطة تحوّل

الشعرية التي كتبها شعراء رومانسيون مثل اللورد بايرون Byron (١٧٨٨-١٨٢٤) وشيلي Shelly (١٧٩٢-١٨٢٢) (انظر الشعرى - المشرح)

٣- في فرنسا كانت الرومانسية ثورة على الكلاسيكية وقواعدها التي كَبَلَت الأدب والمسرح خاصة، لذا فهي تُعتبر في مجال المسرح استمرارية للدراما البورجوازية وللميلودراما\* اللتين عَرَفَتَا انتشارًا كبيرًا في القرن الثامن عشر، ونتيجة مباشرة للانفتاح على الفكر الألماني والأدب الإنجليزي.

يُعود الفضل لمدام دوستال في نشر المذهب الرومانسي إذ إنها دعت لاستبدال نموذج التراجيديا القديمة بالتراجيديا التاريخية التي تنتمي شخصياتها إلى الشعب، وإلى رَفْض القواعد بشكل عام ومنها قاعدة الوَحْدَات الثلاث\* مع الاحتفاظ بوحدة المكان. كذلك فإن الكاتب الفرنسي بنجامان كونستان B. Constant (١٨٤٥-١٩٠٣) قد ذكر أن التاريخ يجب ألا يكون مُجرّد إطار للتراجيديا، وإنما الفاعل الرئيسي فيها، ودعا إلى استقاء النماذج من غوته وشيللر وشكسبير.

أما فكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٣-١٨٨٥)، فقد أعطى نظرة مُتكاملة عن الدراما الرومانسية في مُقدّمة مسرحية «كرومويل» التي كتبها عام ١٨٣٧، وطرح فيها مفهوم الدراما بمنظور فلسفي. فقد قَسَم التاريخ إلى جُزَيْب ثلاث، واعتبر أن الشكل الدرامي هو المُعبّر الأساسي عن الزمن الحديث (الحقبة الثالثة) الذي بدأ مع دخول المسيحية التي تَطْرَح التقابل بين الروح والجسد، والسماء والأرض. لذا فقد رأى

العاصفة والاندفاع بالاستلهام من مسرح الإنجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) ومن التراجيديا التاريخية بتأثير من ترجمات شليغل للمؤلفات الانجليزية إلى اللغة الألمانية وكتاباته النظرية. كما تَمَيَّز أيضًا بالثورة على المبادئ الموروثة عن أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، واستبدالها بما هو ذاتي ووجداني، وبالعودة إلى الموروث الشعبي القروسي مثل نصوص الشعراء الجوّالين وغيرها، فكانت هذه العودة إلى التقاليد الشعبية تعبيرًا عن الجسّ الجماعي في فترة سادت فيها الانقسامات السياسية في ألمانيا. من أهم كُتّاب هذه المرحلة مؤسس حركة العاصفة والاندفاع ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) الذي كتب عام ١٧٧٤ دراما تاريخية أطلق عليها اسم «غوتس فون برلينغنن Götz von Berlichingen» واستوحاها من مسرح شكسبير، وبعدها مسرحية «فاوست». كذلك يبرز اسم جاكوب لنز J. Lenz (١٧٥١-١٧٩٣) الذي كتب مسرحية «المُرئي» (١٧٧٤) ومسرحية «الجنود» (١٧٧٦)، وفريدريك شيللر F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) الذي كتب مسرحية «المصوص» (١٧٨٣)، ولودفيغ تيك L. Tieck (١٧٧٣-١٨٥٣) الذي كتب حكايا درامية لها بُعد عجائبي مثل «القَلْب ذو الجِزْمة» (١٧٩٧) و«الفارس ذو اللحية الزرقاء» (١٧٩٧)، وهنريش فون كلايست H. Kleist (١٧٧٧-١٨١١) الذي كتب «الجِرة المكسورة» (١٨٠٣).

٢- في إنجلترا حيث لم يُظهر مسرح رومانسي واضح المعالم، تَجَد ما يُسمّى بالدراما

تقدّم قلّة، ومسرحيّة «لورنزا تشيو» لألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧) التي تُعتبر نموذجاً للكتابة المسرحيّة الرومانسيّة لم تُعرض بشكّلها الكامل إلاّ في عام ١٩٣٧ لقُصور التّقنيّات المسرحيّة وقتها، بل وظهر في تلك الفترة مسرح يصلح للقراءة فقط أطلق عليه اسم المسرح المقروء\*.

إضافة إلى ذلك فإنّ الجمهور البورجوازيّ الفرنسيّ نفسه لم يتقبّل المسرح الرومانسيّ وشخصيّاته المُشوّهة التي تنتمي إلى الخُثالة، وقُدّلت عليه عُروض الفودفيل\* والكوميديا\* والأوبريت\* والميلودراما التي اعتادها. وتُعتبر المعركة التي نشبت حول مسرحيّة «هرنان» لهوغو تمييزاً عن الانقسام الحادّ في رأي الجمهور حول المسرح الرومانسيّ، ناهيك عن أنّ السلطة نفسها لم تُسمح هذا المسرح بسبب طرحه لأفكار الحرّيّة والتحرّر.

### ٣- الرومانسيّة في روسيا وأوروبا:

مع الرومانسيّة بدأ المسرح بأخذ طابعاً قومياً في كلّ دول أوروبا وصار يستقي مواضيعه من التقاليد المحليّة:

- كان تأثير الكلاسيكيّة الفرنسيّة والكلاسيكيّة المُحدثة كبيراً جدّاً على روسيا في القرن الثامن عشر، وخاصّة في مجال الكتابة المسرحيّة. لكنّ الجيل التالي من المسرحيين الذين أتوا في القرن التاسع عشر رفضوا هذا النموذج واهتمّوا بشكسيو وشيلر كركّزة فعل على الكلاسيكيّة، وطالبوا بمسرح له طابع محليّ.

يُمثّل الرومانسيّة في المسرح الروسي ألكسندر بوشكين A. Pouchkine (١٧٩٩-

١٨٣٧) وأشهر مسرحيّاته دراما تاريخيّة *Drame*

هوغو أنّ المسرح كأسلوب تعبير يجب أن يُغطّي مجالات عديدة أخلاقيّة واجتماعيّة وتاريخيّة وإنسانيّة (انظر الدراما).

رَفَضَ هوغو مبدأ فصل الأنواع ووحدة الطابع في المسرح لأنّ المسرح يجب أن يُعطي صورة متكاملة عن الحياة بجانيها المُفجّك\* والمأساوي\*. كما رَفَضَ قاعدة الوحدّات الثلاث عدا وحدة الفعل لأنّ وُحدتيّ الزمان والمكان تُشكّلان عائقاً أمام حرّيّة تصوير الواقع على الخشبة. كما أنّه تَمَسَّكَ بشكل كبير بمفهومَيّ الإيهام\* ومُشابهة الحقيقة\*. ومع أنّه طرح فكرة تطوير لغة المسرح وكتابة المسرح نثراً من أجل حرّيّة أكبر في التعبير، إلاّ أنّ بعض مسرحيّاته ظلّت مكتوبة بلغة الشّعريّ.

من جانب آخر، ويتأثر من المسرح الإنجليزيّ ولا سيما الإيزاباثي، طرح هوغو مفهومَيّ الرفيع\* والفروتسك\* وتلازمهما في الدراما كما في الحياة. كما ميّز ما بين الحقيقة في الواقع والحقيقة في الفنّ ممّا أدخل تعليقات على مفهوم الطبيعة الجميلة *La belle nature* في الفنّ.

من جهة أخرى، لم تُدخل الرومانسيّة في فرنسا تعديلات جذريّة على الغرض المسرحيّ، ولم تُغيّر العلاقة بين الغرض والجمهور\*. وعلى الرغم من انهيار مُنظريّ الرومانسيّة الفرنسيّ بشكل أدام\* المُمثّلين الإنجليزيّ، فإنّ تقاليد الإلقاء\* الحُطائيّ التي ظلّت راسخة لدى المُمثّلين الفرنسيّين لم تسمح لهم بتقديم هذه النصوص كما يتّني لها أن تكون، لا بل إنّ الكثير من النصوص المسرحيّة الرومانسيّة لم تُعرض على الخشبة. فمسرحيّة «كرومويل» لهوغو لم

مُنْظَرِي هله الحركة ألسندرو مازوني  
A. Mazoni (١٨٧٣-١٧٨٥) وأهمّ كُتَابُهَا  
سيلفيو بيليكو S. Pellicho (١٧٩٨-١٨٤٥).  
انظر: الدراما، الرفيع، الفروتسك.

#### ■ الرِّيْفِي (المَسْرَح-)

*Théâtre Rifain*

انظر: السَّامِر.

*Review*

#### ■ الرِّيْفِيو

*Revue*

انظر: عَرَضُ الْمُتَوَعَّات.

*historique* بعنوان «بوريس غودونوف» (١٨٣٦)  
تُرْوِي وقائع حياة الشعب الروسي، وتُخْلُو من  
وَحْدَتِي الزمان والمكان. كذلك تُجِدُ المسرحي  
ميخائيل ليرمنتوف M. Lermontov (١٨١٤-  
١٨٤١) الذي كَتَبَ «الحفلة التذكيرية» و«رجال  
وأهواء» (١٨٣١).

- في بولونيا يُعْتَبَرُ آدم ميكيفيتش  
A. Mickiewicz (١٧٩٨-١٨٥٥) مُمَثِّلُ  
الرومانسية في بولونيا وأهمّ مسرحياته  
«الأجداد» التي كتبها عام ١٨٣٣.

- في إيطاليا أخذت الرومانسية طابعًا قوميًا  
وسياسيًا في فترة الاحتلال النمساوي. من

# ز

## ■ الزَّمن في المسرح

Time

Temps

الزمن مفهوم تفرقت إليه مجالات عدة أهمها الرياضيات والفيزياء والفلسفة لأنه يرتبط بشكل مباشر بحياة الإنسان ووعيه.

من الصعب تحديد ماهية الزمن وتلخيص أبعاده كما هو الحال بالنسبة للمكان. فإدراك الزمان كامتداد وتماثبات وتناوب يتم على المستوى المادي بشكل موضوعي من خلال العناصر التي تتأثر به مثل الطبيعة والإنسان (تعاقب الفصول، تنالي الليل والنهار، الولادة والموت، مظاهر الشيخوخة). لكن الإحساس بالزمن يبقى أمراً نسبياً واثياً يختلف من ظرف لآخر ومن شخص لآخر.

اهتم الفلاسفة منذ القدم بوضع الزمن في الأدب والفن. وقد ميز أرسطو (Aristote 384-322 ق.م) المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن. فقد اعتبر المسرح فنّ الحاضر يُقدّم أفعال أشخاص يعملون على أنها تجري الآن، في حين تروي الفنون السردية (ومنها الملاحم) ما حصل بصيغة الماضي.

## ■ الزَّمن في المسرح وأبعاده:

إن محاولة تحديد ماهية الزمن في المسرح تخلق التباساً. فهو يرتبط بعناصر عديدة متنوعة، منها تحديد أبعاد الزمن في العمل (زمن امتداد

العرض المسرحي وزمن امتداد الفعل\* الدرامي، والزمن أو الفترة التاريخية التي تُرجع إليها الحكاية\*). ومنها شكل التعبير عن الزمن في العمل (العلامات الدالة على الزمن في النص والعرض، إيقاع\* النص والعرض، إيقاع الكلام والحركة\* على الخشبة).

يُعتبر الزمن من المكونات الرئيسية للنص وللعرض المسرحيين. وهو يحول نفس الطبيعة المُرَكَّبة للمكان\* المسرحي من حيث أنه يتجلى على عدة مستويات. لا بل إن إدراك الزمن مرتبط بإدراك أبعاد الفضاء\* المسرحي الذي يدور به الحدث. فبالنسبة للمكان يتم التمييز بين الموضوع المُقتطع من فضاء الحياة العامة ويُطلق عليه اسم المكان المسرحي *Lieu théâtral* (وفيه يرسم حيز اللّعب *Aire de jeu* مقابل حيز الفرجة)، وبين مكان المُتخيل الذي يَصوّر على الخشبة، ويُسمى مكان الحدث *Lieu de l'action*. كذلك بالنسبة للزمن، هناك الامتداد الزمني المُقتطع من الواقع، أي من الزمن المعاش، ويُسمى زمن العرض *Temps de la représentation*، ويُقابله في حالة النص المسرحي زمن القراءة *(Temps de la lecture)*، وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث المُتخيل المعروض على الخشبة، ويُسمى زمن الحدث *Temps de l'action*، يُمكن تقصي زمن الحدث في النص وفي العرض، لكن العلامات الدالة عليه في كل منهما تكون ذات طبيعة مختلفة.

## زَمَنُ الْعَرَضِ:

هذا الزمن هو زمن المُتَفَرِّج\* لأنه جزء من حاضره. ويمكن أن نُسمِّيه أيضًا زمن الاحتفال\* على اعتبار أن حضور العرض المسرحي هو فعلٌ مُستقطع من الحياة العملية واليومية، ولكنه مُختلف عن النشاطات الأخرى التي يقوم بها الإنسان. ومع ذلك فهذا الزمن هو زمن موضوعي وملمس وواقعي يُقاس بالساعة (تدخل إلى المسرح في الساعة الثامنة ونُخرج منه في الساعة العاشرة). وهو زمن يحمل طابع الاستمرارية لأنه يمتد من لحظة بداية العرض إلى نهايته، ويتخلله انقطاع فعلي في فترة الاستراحة. وامتداد زمن العرض يختلف حسب طبيعة العرض أو التقاليد المسرحية إذ تتراوح مدته بين الساعة الواحدة في العروض القصيرة وبين الامتداد الطويل كما في عروض الرُباعيات\* في المسرح اليوناني وعروض الأسرار\* في القرون الوسطى أو عروض المسرح الشرقي\*، الهندي والياباني وبعض العروض الحديثة التي يدوم فيها العرض ليلة كاملة.

## زَمَنُ الْحَدَثِ:

زمن الحدث ليس خصوصية مسرحية إذ نجده في كُلِّ الأعمال التي تقوم على حدث مُتخيّل Fiction يشل الرواية والسينما والدراما التلفزيونية\* والدراما الإذاعية\*. وهو زمن مُختلف عن الزمن المُعاش أو الزمن الواقعي. في المسرح يرتبط زمن الحدث بالمحاكاة\*. فعلى الزمن من محاولة جعل هذا الزمن يبدو واقعيًا لتحقيق الإيهام، إلا أنه يظل خاضعًا لشروط الزمن الأول، أي الزمن الذي يستغرقه عرض الحدث على خشبة. وبالتالي تُجرى عليه معالجة معينة وتعديلات بحيث يتطابق معه مثل

رواية بعض الأحداث على شكل سُرْد\* أو الإيهام بأن بعض الأحداث قد جرت خلال فترة الاستراحة، أو من خلال شكل التقطع\* الذي يوحي باستمرارية الحدث.

تتجلى هذه المحاولات للمطابقة بين زمن الحدث وزمن العرض في المسرح الكلاسيكي الذي يقوم على مبدأ وحدة الزمان، وقاعدة مُشابهة الحقيقة\*. أمّا في المسرح الملحمي\* فقد تمّ التمييز بشكل واضح بين الزمَين من خلال الفصل بين الحاضر (زمن المُتَفَرِّج وزمن العرض) والماضي (زمن الحدث المُتخيّل)، ويُترك للمُتَفَرِّج أن يقوم بالربط بينهما بشكل واع. والواقع أن الدخول في لُعبة الإيهام في المسرح هو قبول من المُتَفَرِّج بالتخلي المؤقت عن الزمن الفعلي أو الزمن الواقعي وزيان الحاضر، والاستغراق في زمن الحدث المعروف. وكُلّما كان التشويق Suspense كبيرًا تحققت هذه العملية بشكل كامل، والعكس يكون دليل الملل. أي أن إدراك هذا الزمن يتعلّق بوضع التلقي وبالوضع النفسي للمتلقي خلال العرض.

في الحالة المُعاصرة التي تتطلب من المُتَفَرِّج أن يظل متيقظًا وأن يربط بشكل دائم بين زمن الحدث وزمن الواقع، يُقطع الحدث باستمرار ممّا يدفع المُتَفَرِّج لأن يتذكّر واقعه ويعود إليه. وهذا ما يقوم عليه المسرح الملحمي والمسرح التحريضي\* والهياتنغ\*. وبشكل عام تُشكل الاستراحة في مُنتصف العرض المسرحي، وإسدال الستارة\* وإضاءة الصالة، وكلّ عناصر المسرح\* والتغريب\* في العرض كسرًا للإيهام وقطعًا لزمن المُتخيّل وتذكيرًا بالزمن الفعلي الذي هو زمن العرض.

### الزمن في المسرح والعلاقة بالواقع:

لا بُدَّ من التمييز بين زمن الحكاية\* بمُجمَلها، وبين زمن الفعل الدرامي الذي يعرض أجزاء من هذه الحكاية على الخشبة، إذا إنهما لا يتطابقان بالضرورة. فزمن الحكاية أكثر امتداداً لأنه يحتوي على كُلِّ ما يُشكِّل ماضي الشخصيات وما يسبق نقطة\* انطلاق الحدث من أمور. ولأنه لا يُمكن تقديم وقائع تمتدَّ على سنوات ثلاث مثلاً على الخشبة، يتمَّ ضغط هذه الوقائع بحيث تُعرَّض في مُنْة لا تتجاوز الساعتين تقريباً. يَقرِّض ذلك تَمَفُّض الأحداث بشكل مُعَيَّن ضمن الفعل الدرامي، وحذف الكثير من التفاصيل، واستبدال الكثير من الوقائع بالسرِّد. ويكون على المُتفرِّج أن يقوم بعملية بناء الحكاية من نقطة انطلاق الحدث إلى نقطة الوصول، ويملأ فراغات النصِّ الزمنية. وبالتالي فإن إدراك الزمن في المسرح ليس مُجرَّد قراءة لعلامات وإنما هو عملية بناء.

من ناحية أخرى فإنَّ زمن الحدث المُتخيَّل بكُلِّ مكوِّناته هو زمن إرجاعي يُعيد إلى واقع ما حقيقي أو مُتخيَّل. وهو يتبدَّى من خلال علاقة البداية بالنهاية تتحوَّل وكصيرورة. وبالتالي فإنَّ المُتفرِّج يربط باستمرار بين ما يراه وبين عالمه الخاصِّ ممَّا يخلُق علاقة جدليَّة بين زمن المُتخيَّل وواقع المُتفرِّج.

انطلاقاً من هذه العلاقة الجدليَّة، فإنَّ كُلَّ عملية مسرحيَّة تطرح بشكل أو بآخر تساؤلات حول الزمن الذي تُرجع إليه، خاصَّة وأنَّ هناك أبعاداً ثلاثة للعملية المسرحيَّة هي: ١- زمن الحكاية التي يرويها الحدث المُتخيَّل. ٢- زمن صياغة الحكاية في حَمَل ما، أي زمن الكتابة. ٣- زمن تقديم العمل وارتباط بزمن المُتلقي. هذه الأبعاد بتقاطُعها توضح العلاقة بين زمن الحدث

### المتخيَّل وزمن العرَّض.

ومسألة توضح العمل المسرحي في الزمن هي قَضِيَّة رئيسيَّة في تحديد أسلوب العمل المسرحي. فعمل الكاتب والمُخرج\* يكمن في خَلْق رابط ما بين هذين الزمنين. كذلك فإنَّ عملية قراءة\* المسرح وتحديد علاقته بالواقع لا بُدَّ من أن تَنطَلق من تحديد طبيعة وامتداد كُلِّ من هذين الزمنين وفهم العلاقة بينهما. ويُمكن الحديث عن خيار إخراجي أو عن قراءة المُخرج عندما يُدخِل على العمل المسرحي بُعداً زمنياً جديداً لم يتجَلَّى من خلال الزمن الإرجاعي فقط، وإنما من خلال طرحه لتَمَفُّض جديد للنصِّ وتقديمه لنهاية مُختلفة. والإرجاع إلى زمن المُتفرِّج من خلال القراءة الجديدة هو نوع من الإسقاط يتمَّ بشكل مُباشر أو غير مُباشر على الزمن المُعاصِر.

اختلفت مُعالجة الزمن في المسرح باختلاف الدراماتورجيَّة\* وباختلاف النظرة إلى الزمن كصيرورة تاريخيَّة. ففي المسرح الكلاسيكي يبدو الزمن مُعيَّناً، وكأنَّ الحدث يتمَّ خارج التاريخ، في حين أنَّ مسرحيَّات الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) والمسرحيَّات الواقعيَّة\* والرومانيَّة\* توضع الحدث ضمن زمن تاريخي مُحدَّد وتطرح الفعل الدرامي كصيرورة، ممَّا يجعل العلاقة بالتاريخ تبدو أوضح. وفي مسرحيَّات الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤)، يمتدَّ الزمن طويلاً للتأكيد على عجز الشخصيات عن الفعل، بينما يُعبِّر الزمن في مسرح الحياة اليوميَّة\* عن رَتابَةِ الأيَّام وتشابُهِها. في مسرح المَيت\*، يكون البُعد التكراري والعودة إلى نقطة البداية مؤشِّراً على ثبات زمني وعلى انتهاء الصيرورة التاريخيَّة والتطوُّر من خلال الزمن. أمَّا المسرح داخِل



الإلقاء\* (سرعة الكلام، تبادلُ جُمل قصيرة أو مقاطع طويلة)، وحركة المُمثِّلين على خشبة (حركة بطيئة، ثبات ووضعيّات جامدة، أو على العكس، حركة سريعة وقفزات وتشكيلات حركيّة مُتغيّرة).

انظر: التاريخيّة، التقطيع.

### Costume

#### Costume

### ■ الزِّيّ المسرحيّ

الزِّيّ المسرحيّ هو اللباس الذي يرتديه المُمثِّل في العُرْض أثناء أدائه للدور، ويلعب دورًا أساسيًا في تحوّل المُمثِّل من ذاته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها.

يرتبط الزِّيّ المسرحيّ بغيره من مكوّنات العُرْض وعلى الأخصّ القناع\* والماكياج\* والديكور\* والأكسوار\* والعُرْض\* المسرحيّ. وللزِّيّ المسرحيّ دور دراميّ هام، فهو يُعرّف بزمان ومكان الحدث وبهويّة الشخصيات ووضعيها الاجتماعيّ والنفسيّ. كما أنّه يُعتبر من العناصر التي تُحدّد جماليّة العُرْض من خلال ألوانه وشطوطه وحجمه، إضافة إلى دوره في تحديد حركة\* جسد المُمثِّل في الفضاء\* المسرحيّ.

### الزِّيّ المسرحيّ خِبر التاريخ:

يُمكن دراسة الزِّيّ المسرحيّ من خلال علاقته بالأحرف\* المسرحيّة، وبالتقاليد الجماليّة المُختلفة، ومن خلال علاقته بالمحاكاة\* عبر العصور وفي الحضارات المُختلفة.

قبل تشكّل المسرح، كانت للزِّيّ وظيفة دينيّة ترتبط بمباشرة\* بالطقس\*. فقد كان جزءًا من عمليّة التكرّر في أشكال كائنات خارقة يرمي الطقس للاحتفال بها وعبادتها وإثقاء شَرّها،

المسرح\* فُشِكل حالة خاصّة في التعامل مع الزمن لأنّه يخلُقُ فِمن الحَيَزين المَكائِين اللذين يَقرِضهما هذا الأسلوب حَزَينَ زَمائِين أيضًا ممّا يَعمِكس نظرة التباسيّة إلى علاقة المسرح بالواقع.

### المُكوّنات المُدالّة على الزّمن في المَصرَح:

يَيمّ التعبير عن الزّمن في النّصّ من خلال الإرشادات الإخراجيّة\* وكلّ ما يُحدّد زمن الحدث فِمن الحوار\*. في المَصرَح يَيمّ ذلك من خلال علامات ذات وظيفة إرجاعيّة مُباشرة تُعيد إلى فترة زمنيّة مُعيّنة (شكل المكان والديكور\* وطرّاز الأغراض والأكسوار\* وقطع الأثاث والأزياء، الإضاءة\* التي تُوحى بليل أو نهار). هناك أيضًا علامات غير مُباشرة تُتطلّب من المُفرّج أن يَستَكمّلها لِيدرك الزمن كامتداد (تغيير الديكور من فصل لآخر، التحوّلات التي تَبْدو في مَظهر مُعْصّر من العناصر كاهترام القرية التديرجي في عُرْض «الأم شجاعة» للالمانّي برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦).

لكنّ الزمن في المسرح لا يقتصر على كونه إرجاعًا لفترة أو عِقبَة زمنيّة أو امتدادًا، وإنّما هو أيضًا تحوّل وصيرورة تُعبّر عنها ديناميكيّة الفعل المسرحيّ عبر انتقاله من بداية إلى نهاية. في هذه الحالة لا تكون العناصر المُعبّرة عن الزمن ماديّة وملموسة، وإنّما تُستَبط من شكل كتابة النّصّ والعُرْض. من هذه العناصر التغيّرات التي تَطرأ على الشخصية\* في عَلاقَها بالشخصيات الأخرى فِمن الحدث. ومنها إيقاع النّصّ (إيقاع سريع أو بطيء تخلفه كثرة الأحداث أو ندرتها، ويتحكّم به وجود الصّراع\* أو غيابه، وشكل تقطيع النّصّ في علاقته بتمفّصل الأجزاء)، ومنها إيقاع العُرْض الذي يتجلّى في أسلوب الأداء\* (ثقل وثِقْصُ، لُغْبيّ وسريع)، وفي شكل

صفات ومفاهيم مُجرّدة، كان اللون الأبيض في الرّئي المسرحيّ يُستخدَم للرحمة والأخضر للحقيقة والأحمر للشهوة والغرائز.

- في عُرُوض الأسرار\* في القرون الوسطى، لم يكن بالإمكان مطابقة الرّئي المسرحيّ مع فترة تاريخيّة مُحدّدة بسبب الطابع الخاصّ للمحدّث (قصة الخليفة والقيامة إلخ)؛ وكانت ملابس المُمثّلين فخمة وغالية تُضاف إليها بعض التفاصيل للدلالة على وظيفة الشخصيات (أجنحة للملائكة وقرون وأظلاف حيوانية للشياطين)، كما كانت الألوان تُتناسب مع نوعيّة الشخصيات المُستمدّة من القصص الدينية (يرتدي المُمثّل الذي يؤدي دور الربّ ثوبًا أبيض والسيدة العذراء ثوبًا أزرق والخطاة ثيابًا حمراء).

- في الكوميديا ديلارته\* تُشكّل ألوان الأزياء مع القناع رُومز\* تُحدّد كلّ شخصيّة من الشخصيات النّطيّة\* مثل باتالوني وأركان وبريفيلا، وتسمح للمُضرج\* بالتعرّف عليها مباشرة.

كذلك يُنبئنا تاريخ المسرح عن حالات عديدة كانت فيها للرّئي المسرحيّ وظيفة جماليّة بحتة ابتعدت به عن أية مُطابقة تاريخيّة مع الشخصية ومع زمن الحدث، وهذا ما نجده في المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ حيث كانت أزياء الشخصيات ملابس فخمة حسب الطراز السائد في العصر، وكانت تُقدّم هدية من الثبلاء الذين يَعرّعون الفُرق المسرحيّة دون أن تتطابق بالضرورة مع المَرجع التاريخي للحدث.

في القرن الثامن عشر اعتُبر الرّئي المسرحيّ مُنصرًا من عناصر التوصل إلى مُشابهة الحقيقة\* في المسرح. تَرافق ذلك مع تطوّر مفهوم الشخصية التي صارت أقرب إلى الحالة

ومن الأمثلة على ذلك التكرّر بهيئة مخلوقات حيوانيّة هي الساتير Satyres في طقوس عبادة ديونيروس في اليونان القديمة. في مراحل أخرى، كانت نوعيّة الأزياء تُنجم مع مفاهيم دينيّة أو جماليّة أو اجتماعيّة تُطرح مفهوم الخير والشرّ والجميل والقيبح والمقبول والمرفوض من خلال رُومز\* لُويّة أو شكلايّة. وتلك هي الوظيفة الرمزيّة للرّئي المسرحي. مع تطوّر وضع الملابس في الحياة الاجتماعية، تُشكّل أعراف مسرحيّة بحتة أعطت الرّئي المسرحيّ وظيفة درامية هي التعريف بالشخصيات أو الأدوار.

تَنوّع دور الرّئي المسرحيّ في العُرُض من دراماتورجية\* لأخرى ومن حضارة لأخرى:

- في المسرح الشرقيّ\* التقليديّ، يُشكّل الرّئي المسرحيّ المُعقّد والفنيّ بألوانه وتفاصيله الجزء الأساسيّ في جماليّة العُرُض في فضاء مسرحيّ فارغ، إضافة إلى دوره في التعريف بالشخصيات ودورها في الحدث (انظر النو، الكابوكي، الكيوغن).

- في التراجيديا\* الإغريقيّة، كان الرّئي المسرحيّ وسيلة لتحيز البَطل\* عن بقيّة الشخصيات وعن الجُوءة\*، إذ كان لباسه يُجهّز بحشوات على الصّدر والظهر، إضافة إلى ارتعاله قبّابب مُرتفعة تزيّد قامته طولًا، ووضعه لقناع يَكيّر الصوت. كذلك كان التعرّف على وظيفة بقيّة الشخصيات يَتمّ من خلال لون اللباس وشكله.

- في الكوميديا\* الرومانيّة، كان لون الرّئي يَلمب دورًا في تحديد أنماط الشخصيات (اللباس الأبيض يَندلّ على العجائز والرّماديّ على المُكفليّين والأخضر على البَغايا).

- في عُرُوض الأخلاقيّات\* في القرون الوسطى حيث تُجسّد الشخصيات المتجازئة Allegorie

من الرّسامين الكبار الذين عملوا في المسرح (انظر الباليه الروسية، الرسم والمسرح).

أعطى المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) للرّئي المسرحي وظيفة نفعيّة ودلاليّة لها أيضًا بُعد رمزيّ كبير. وجعل من مكوّناته أغراضًا مُستقلّة وعناصر مُتفرّدة لها دلالاتها في الحدث (جلءاء ليشيت الأحمر في مسرحيّة «الأم شجاعه»)، فطرح من خلال ذلك علاقة جديدة بين الرّئي وبين الواقع. وقد رَفَضَ أن يتحدّد دور الرّئي في الغرض بالتمريف بالشخصيّة فقط، وأراد له أن يكون علامة مُتعدّدة الدلالات تُظهر علاقة الشخصيّة بالحدث وبالمجتمع فتكون دالّة على الفستوس\* الاجتماعيّ.

استمرّ هذا التوجّه في المسرح الحديث، وعلى الأخصّ في مرحلة التجريب في السّينات والسبعينات من هذا القرن حيث صار هناك تنوّع كبير في التعامل بشكل واع مع الرّئي المسرحي وطرأه. إذ صار يَتِمّ مثلاً تقديم الكلاسيكيّات بأزياء حديثة للتأكيد على مُعاصرة أحدها، أو تُستخدَم الأزياء المُرتبطة بأعراف مُعيّنة من خلال التأكيد على دورها المُلفّسيّ كما في عروض المُخرجّة الفرنسيّة أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) للتراجيديا اليونانيّة.

كذلك ظهرت اتّجاهات أخرى تأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين الرّئي وحركة المُمثل، إذ أنّ بعض المُخرجين صاروا يُفضّلون إجراء التدرّيات بالرّئي الكامل لضبط حركة المُمثل بناء عليه، أو إلغاء الرّئي المسرحيّ نهائيّاً مع الاحتفاظ بملابس التدرّيب لإبراز حركة الجسد.

على الصعيد التعلّميّ، صار تصميم الأزياء المسرحيّة اختصاصًا مُستقلّاً. وصار تُنفّذها يتم في مشاغل خاصّة. كما أنّ بعض مصممي

الإنسانيّة. فأصبح اختيار الأزياء يَتِمّ من منظور المُحاكاة وتقليد الواقع. وبدأ الاتّجاه لتحقيق التطلّبات بين الرّئي المسرحي وبين طراز الملابس في زمن الحدث. وصارت هناك مُحاولَة للربط بين ما هو جماليّ وما هو حقيقيّ. وقد أدّى ذلك إلى تغيّر في النظرة التي كانت سائدة إلى الرّئي المسرحيّ.

لعب المُمثلون أيضًا دورهم في تطوير الرّئي المسرحيّ، وعلى الأخصّ في المرحلة الرومانسيّة\*. فقد رَفَضُوا الملابس الثقيلة التي تُعيق حركتهم وحاولوا المُطابقة بين الأزياء وبين ما يُطلّبه الدّور والمرحلة التاريخيّة. وقد كان لظهور الواقعيّة\* والطبيعيّة\* دوره في تعميق هذا الاتّجاه حيث اكتسب الرّئي المسرحيّ وظيفة جديدة هي وظيفة إحيائيّة بوسّط ما وُصِفَتْ اجتماعيّ مُعيّن. كذلك كان لظهور الإخراج\* دوره في الاهتمام بدور كُلّ عنصر من العناصر في الغرض المسرحيّ ومن بينها الأزياء.

لكنّ نهاية القرن التاسع عشر شهدت اتّجاهًا مُعاكِسًا للتوجّه الواقعيّ. فقد ظهرت اتّجاهات طبيعيّة في المسرح منها التكميبيّة\* والسرّياليّة\* والرّمزيّة\* والتعبيريّة\* والبنائيّة\* رَفَضَتْ مبدأ تصوير الواقع ورفضت دور الرّئي المسرحيّ في تحقيق المُحاكاة، وأنما جعلته وسيلة لرسم رؤية مُعيّنة للإنسان الجديد الذي تحوّل إلى شيء وإلى ما يُشبه الآلة. ففي أعمال المُخرجين الروسيين فيسغولود مييرغولد S. Meyerhold (١٨٧٤-

١٩٤٠) ويغيني فاختانغوف E. Vakhtangov (١٨٨٣-١٩٢٢)، كان المُمثلون يَرتدون لباس العمل الأزرق ويتحرّكون كآلات (انظر البيوميكانيك). كذلك صار الرّئي المسرحيّ في اتّجاهات أخرى مُجرّما لا يتجزّأ من الديكور حيث تحوّلت الخشبة بما تحويه إلى لوحة بتأثير

المسرحي يتم فيها بناء على تصور إخراجي واضح ودقيق كبا في مسرحية «إسماعيل باشا» للتونسي محمد ادريس (١٩٤٤-) على سبيل المثال. وقد ظل اختيار الملابس للعروض المسرحية أو التلفزيونية يتم بناء على ما يوجد في المستودعات، أو يتم تصميمها بناء على خطوط عريضة لا تستند إلى دراسة علمية لحاجات كل عرض على حدة وعلى الأخص العروض التاريخية، وكأن دور الزّي هو الإحياء بالسياق التاريخي في عُموميّاته فقط (الإمامة والعقابة المُلقبة في أي عرض من التاريخ العربي، الفُستان العريض المتفوخ لأي عرض من التاريخ الغربي).

الديكور والسينوغرافيا اعتبروا الأزياء جزءًا من عملهم فصاروا يصممونها بحيث تنسجم مع الرؤية الجمالية للعمل.

على الصعيد النظري ظهرت دراسات هامة حول الزّي المسرحي. فقد توقفت السميولوجيا عند أبعاد الدلالة التي تتبلى من خلال الكُراز واللون والمادة. وتناولت كلمة لها علاقة ببيّة المنظومات الدلالية في العرض. وأبرزت علاقته بالشخصية والفضاء وحركة جسد الممثل، وأهم الدراسات في هذا المجال مقال الناقد الفرنسي رولان بارت R. Barthes «أمراض الزّي المسرحي».

لم يولي المسرح العربي الزّي المسرحي عناية خاصة إلا في حالات نادرة كان تصميم الزّي

# س

## ■ السامر/ السمر

**Samer**

**Samar**

١٩٧٠) استلهم صيغة السامر في مسرحيته  
«الزمار» (١٩٣٠).

والشخصية الرئيسية في أغلب عروض السامر  
هي شخصية الفرفور التي تمثل ابن البلد وتتميز  
بالذكاء والفطنة والمزح، وهي تستخدم صفاتها  
تلك في النقد (انظر المهرج). ويشكل الفرفور  
مع السيد ثنائيًا شبه دائم في المسرحيات الشعبية  
والارتجالية في مصر. وتجد في مسرحية يوسف  
إدريس «الفراير» استخدامًا مثيرًا لشخصية  
الفرفور، كما أن اللبناني يعقوب الشداوي  
(١٩٣٤-) استند إلى هذه الشخصية في مسرحيته  
«الطرطور».

يشير بعض النقاد إلى أن عرض السامر يُشبه  
بتقنياته الكوميديا ديللارته\* الإيطالية التي  
يمكن أن تكون قد عُرفت في مصر عن طريق  
الفرق الأجنبية التي جاءت مع حملة نابليون  
عام ١٧٩٨. وقد يكون نتيجة لالتصال مصر  
بأوروبا (توفيق الحكيم). كما أن الناقد المصري  
علي الراعي في كتابه «الكوميديا المُرتجلة»  
قارن شخصية الفرفور بشخصيات الكوميديا  
ديللارته\*.

وقد لفت صيغة السامر نظر المسرحيين  
المصريين اعتبارًا من الستينات من هذا القرن  
ووجدوا فيها مادة لتجديد المسرح في مصر  
وتأصيله. ومن أهم من دعا إلى استخدام شكل  
السامر لخلق مسرح مصري أصيل يوسف إدريس  
في مقاله «نحو مسرح مصري» (١٩٦٤)، وكذا

حفلات السمر شكل من أشكال الفُرجة\* له  
طابع احتفالي معروف في كثير من البلدان  
العربية، وفي مصر يُعرف باسم السامر.

يُعتبر السامر المصري الشكل الأكثر  
اكتمالًا، فهو نوع من العرض المفتوح يُساهم فيه  
أبناء القرية بعد انتهائهم من يوم عمل، وخاصة  
في أمسيات الصيف بعد الحصاد. ولهذا العرض  
طابع الارتجال\* الذي يتم بناءً على سيناريو\*  
محدد. فهو يطرح ويتبدد من خلال المُحاكاة  
التهكمية\* أحداثًا من الحياة اليومية للقرية ومن  
الأوضاع السياسية والاجتماعية المحلية المعروفة  
للجميع. وقد اعتبر الكاتب المصري يوسف  
إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) صيغة السامر حالة  
تُصرح مثيرًا عن الفُرجة العادية.

يُفتتح العرض بألعاب الحايي تليها رقصة  
فمسرحية. وتبدأ المسرحية عادة بسرد مُلخص  
الحكاية أو القصة التي ستعرض ثم يقوم أهل  
القرية بارتجال وقائمه. ينتهي العرض بعد ذلك  
بسرد مجزء من ملهمة أو سيرة شعبية بمصاحبة  
الربابة، كما أن الموسيقى والرقص يُشكلان  
عناصر هامة في العرض تُصاحب الأداء أو  
تفصل بين المشاهد. وتجد في مسرحية «ليالي  
الحصاد» للكاتب المصري محمود دياب  
(١٩٣٢-١٩٨٣) استعادة لصيغة السامر ضمن  
قالب مسرحي، كما أن توفيق الحكيم (١٨٩٨-

فعل توفيق الحكيم في كتابه «قالبا المسرحي» (١٩٦٧).

## ■ السَّتَارَة

### Cortain

#### Rideau

عُنصر من عناصر المكان المسرحي ويدخل في نطاق التجهيزات التقنيّة للعمارة المسرحيّة\*.

عُرف المسرح الغربيّ، وعلى الأخصّ في المسارح المبنية على طريقة الغُلبَة الإيطاليّة\* عدّة أنواع من الستائر تختلف في مواقعها ووظائفها ضمن الخشبة: فهناك ستارة مُقدّمة الخشبة *Rideau d'avant-scène* وهي السَّتَارَة التي تُستعمل للفصل بين الخشبة\* والصالة ولكنّ الضجيج والضوء وإخفاء الديكور\* قبل بداية العرض، ولذلك تُصنع عادة من المُخمل السميك. أما ستارة خَلْفِيّة الخشبة *Rideau du fond de scène* فتفصل بين الخشبة والكواليس\* الموجودة في العُلق، وقد جرت العادة أن تكون لوحة خلفيّة\* مرسومة بطريقة خِدايع البَصَر *Trompe l'œil* لتعطي الانطباع بالامتداد في اتجاه العُلق، وتُعتبر في هذه الحالة جُزءًا من الديكور. أمّا السَّتَارَة الحديدية *Rideau de fer* التي تُسَلّ من الأعلى وتفصل الصالة عن الخشبة تمامًا فلها وظيفة عمليّة هي منع انتشار الحريق.

كذلك يُطلق اسم مَعْطَف أركان *Manteau d'Arlequin* (نسبة إلى أركان وهو إحدى الشخصيات النطقيّة\* في الكوميديا ديلارته\*) على الإطار القماشِي الثابت الذي يُحدّد واجهة الخشبة. والتسمية مأخوذة من طريقة ظهور واختفاء أركان المُفاجئة خلف هذه الستائر التي كان يَستَخدمها أحيانًا كَمَعْطَف يُفَتِّحه، أو لآله كان يأتي لتسلية المُعَرَّجِين أمامها ورشا يَتَمّ تضيير الديكور على الخشبة.

اختلفت وظيفة السَّتَارَة باختلاف الأعراف\* المسرحيّة عبر العصور، وباختلاف طبيعة المكان (عمارة مسرحيّة أو مسرح في الهواء الطلق)،

### المَسْرَح الرِّيفَين *théâtre Rifaïn*

تَراقت الدَّعوة إلى استخدام صيغة السامر في المَسْرَح مع الرُّغبة في خَلْق مسرح جديد بعيدًا عن ثقافة المدينة السائدة، ومع مُحاولة اكتشاف أشكال الفُرْجَة الشعبيّة في المُجتمع الزراعيّ، ومع الرُّغبة في استلهاَم المواضيع المعروفة في الذاكرة الشعبيّة في ما سُمّي بالمسرح الرِّيفَين. وقد دعا المتحمّسون لهذه الحركة إلى تأسيس مسرح وطني بالمعنى الشعبيّ مُعتبرين أنّ المسرح الرِّيفَين هو الذي يَصوِّر الوجه الحقيقي للشَّعب المَجهول على صعيد الأدب.

ضمن هذا التوجّه تُعتبر مسرحيّة «الصفقة» (١٩٥٦) لتوفيق الحكيم أوّل مسرحيّة عن الرِّيف في المسرح المصريّ، كُتبت بعدها مسرحيات مثل «وابور الطحين» لنعمان عاشور (١٩١٨-١٩٨٧)، ومسرحيتي «المحرّوسة» و«كفر البطيخ» لسعد الدين وهبة (١٩٢٥-)، ومسرحيّة «الفتح» لآلفريد فرج (١٩٢٩-)، وكذلك ثلاثيّة نجيب سرور (١٩٣٢-١٩٧٨) «ياسين وبهية»، «ياليل يا قمر»، «يا بهية وخبريني»، ومسرحيّة «الهلافت» لمحمود دياب. كذلك فإنّ مسرحيّة «غزير الليل» التي قُدِّمتها فرقة الورشة عام ١٩٩٣ من إخراج المصري حسن الجريتلي (١٩٤٨-) استُخدمت صيغة السامر وُكِّلَ أبعاد أشكال الفُرْجَة في الريف ووظفتها دراميًّا.

ومع أنّ الهدف من المسرح الريفيّ كان خَلْق شكل فُرْجَة يَتوجّه إلى جُمهور واسع، إلّا أنّ عُروض هذه المسرحيات لم تُخرج عن نطاق مسرح ثقافة المدينة.

انظر: أشكال الفُرْجَة.

وطبيعة العرض:

- في المسرح اليوناني القديم كانت الستارة قماشية تغطي جزءًا محددًا من مكان العرض في مقدمة الخشبة *Proscenium*.

- في المسرح الروماني كان للستارة نفس الاستعمال، لكن تم التمييز بين الستارة الفاصلة *Siparium* التي كانت تستخدم في التجهيزات الخلفية، وبين الستارة التي تخفي الخشبة عن أعين المُتفرِّجين *Aulaeum*.

- في مسرح القرون الوسطى وعصر النهضة حيث كان الديكور المُتزامن *Décor simultané* يتوزع في عدة أماكن من الخشبة، لم تكن هناك حاجة لستارة تُحجب الخشبة برمتها عند تغيير الديكور، بل كانت توجد ستائر صغيرة تُخفي بعض أجزاء الخشبة لكي تُلَفت الانتباه إليه عند فتحها. في الخشبة الاليزابيثية *Scène élisabéthaine* في إنجلترا كانت توجد ستارة تُخفي القسم الخلفي من الخشبة والجزء العلوي الذي يقع في الطابق الثاني. وفي صالات المسرح الإسباني الكورال *Corral* كان الستارة الموجودة في خلفية الخشبة تُفتح بشكل مُفاجئ عندما يُراد تقديم مشهد ذي أهمية درامية خاصة.

في القرن السابع عشر في إيطاليا تم في فرنسا وبكثيرة دول أوروبا، صارت للستارة وظيفة جديدة ضمن التعديلات الجذرية التي جرت على المكان المسرحي وعلى الديكور. ففي مسرح المُبلّة الإيطالية الذي يقوم على علاقة المُجابهة بين الصالة والخشبة، تُغيّر مفهوم الديكور من ديكور مُتزامن إلى ديكور وحيد أو مُتالي يقوم على تطبيق قواعد المنظور لتحقيق الإيهام، وبالتالي أُبقيت الستارة كود الفصل بين حيزين مكانيين وبين زمتين: حيز وزمان المُتفرِّج أي

الواقع، وحيز وزمان العرض أي عالم الإيهام. بعد ذلك حُلّت الستارة تُستخفم في كُلّ الأشكال المسرحية التي تُعرض الإيهام مع تنوعات تختلف باختلاف البلدان وصارت جزءًا من الأعراف المسرحية. من هذه التنوعات ما يتعلّق بلون الستارة (خضراء، حمراء إلخ) وبطريقة فتحها (من الأسفل إلى الأعلى على الطريقة الألمانية، ومن الوسط نحو الجوانب على الطريقة اليونانية والإيطالية، وبالشكلين معًا على الطريقة الفرنسية). كذلك اختلفت توقيت رَفْع الستارة وإسْدالها ضمن العرض المسرحي، فقد كانت طوال القرن السابع عشر تُرفَع في بداية العرض (أو بعد الاستهلال) في المسرح الإنجليزي ولا تُسدَل إلا في نهايته. ثم صارت في نهاية القرن الثامن عشر تُسدَل بشكل مُتّظّم في نهاية كُلّ فصل وفي فترة الاستراحة، فصارت لها وظيفة إعلان التقطيع، ولعبت بذلك نفس الدور الذي كان للفواصل في الماضي. في يومنا هذا، ومع غياب الستارة في كثير من العروض صار يُعَوّض عن دورها في التقطيع بالظلمة بين المشاهد واللوحات، أو بعنصر آخر.

ضمن تنظيره لفنّ الأوبرا ولدرياما المُستقبل، أولى الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) طريقة فَتْح الستارة اهتمامًا خاصًا، فقد أكّد على كونها الحد الفاصل بين عالمٍ وبالتالي هو عالم الحدث الدرامي، وبين عالم الواقع في صالة المُتفرِّجين، ولذلك قرّض أن تُرفَع إلى الجوانب بشكل تدريجي بحيث يكون للدخول في عالم الخيال طابع السحر.

في يومنا هذا، مع تطوّر النظرة إلى سينوغرافيا المكان المسرحي، لم يَعد وجود

**Narration**

■ السرد

**Récit**

كلمة Narration مُشتقة من الفعل اللاتيني Narrare الذي يعني روى وسرد، وكلمة Récit مأخوذة من الفعل اللاتيني Recitare الذي يعني قرأ وتلا بصوت عالٍ. وهما تُستخدمان للدلالة على نوعية الخطاب الناتجة عن فعل السرد والرواية، ويقابلهما في اللغة العربية السرد والقصّ والرواية.

تُطلق هذه التسميات على شكل من أشكال القول يقوم على رواية حدث ما أو مجموعة أحداث من ابتكار الخيال أو من الواقع، ويقترض وجود راوٍ.

يُشكل السرد الأساس الذي انبثقت عنه أنواع رواية منظومة شعراً ثم نثراً وكل أشكال الأدب الشفوي الذي عرفته الحضارات القديمة وبث الملحمة والسيرة والحكاية الشعبية والرواية والقصة، وكل أشكال الفرجة التي تقدم على الرواية والقصّ. وتستند هذه الأشكال في معظمها إلى وجود شخصية تروي مثل الحكواتي والراوي والمحدث والقوّال والمُنشد والمداح. وقد شكّل السرد أساس المسرح الشرقي القديم الذي يعود بأصوله إلى رواية ملاحم المهاباهاراتا والرامايانا. كذلك كان السرد نشاطاً أساسياً في الحفلات التي كانت تُقام على هامش الأسواق والاحتفالات في المدن والقرى في منطقة البحر المتوسط (المداح والحكواتي).

ميّز أرسطو (384-322 ق.م) في كتابه *فنّ الشعر* ما بين محاكاة الفعل بالفعل ومحاكاة الفعل بالرواية عنه، أي أنّه فضّل بين التمثيل كقرص للحدث على أنّه يحدث هنا/ الآن، وبين السرد كاسترجاع لحدث من الماضي عن طريق روايته في الحاضر (انظر المحاكاة

السّارة أو غيابها مُجرّد عُرف مسرحي أو ضرورة يقينيّة، وإنّما صار عملية واعية وخياراً إخراجياً. غياب السّارة في كثير من العروض المعاصرة يقصد به تحقيق نوع من الاستمرارية بين الصالة والخشبة وكشف آلية العمل المسرحي. كذلك فإنّ استخدامها بشكل مُغاير للعادة يُلقي النظر إلى وجودها، فتصير بذلك عاملاً من عوامل كسر الإيهام وإعلان المسرحيّة، وهذا ما نجده في كثير من عروض مسرح الحياة اليوميّة حيث تُستبدل السّارة التقليديّة بقطعة قماش تُفتح باليد ولا تُغطّي إلا جزءاً بسيطاً من فضاء العرض. في بعض الأحيان تُستبدل السّارة ببدايل أخرى (واجهة زجاجيّة، غلالة شفافة، شبكة جداريّة) لإظهار عدم التواصل أو للتأكيد على مفهوم الجدار الرابع أو للتذكير بعملية الفرجة والتلصص، أو لإضفاء جوّ من الحلم على العرض المسرحي. كذلك أكّدت بعض العروض المعاصرة على دور السّارة كعلامة دلاليّة تُساهم في خلق المعنى. ففي عرض *هاملت* للمخرج الروسيّ يوري ليوبيموف I. Lioubimov (١٩١٧-) تحوّلت السّارة إلى قرص مسرحي يُحدّد أبعاد المكان والزمان (مادتها الشفويّة توحى بشتاء الدانمارك البارد، والثقوب التي تتخللها وتسمح بالتلصص توحى بالسجن). وفي عرض *فستان الكرز* الذي قدّمه المخرج الإيطاليّ جورجيو شتريلر G. Strehler (١٩٢١-) كانت السّارة الشفافة المُغطاة بظهور الكرز الوردية إرجاعاً إلى المكان الذي أعطى اسمه للمسرحيّة، ولزمن الثقولة الجميل.

**Studio**

■ الاستوديو

**Studio**

انظر: التجريب والمسرح.



وتصوير الواقع).

شكّل السرد بمعناه القديم *Diegesis* مجالاً للبحث في النقد الحديث، وقد ميّز الناقد الفرنسي جيرار جونييه G. Genette بين عدّة مستويات للسرد أو الرواية:

١- المضمون (القصة أو الحكاية)، أي تتابع أحداث حقيقة أو متخيّلة تُكوّن مضمون القول السردّي.

٢- شكّل الخطاب أو القالب السردّي الثّقوي أو المكتوب.

٣- فعل السرد بحدّ ذاته أو القصد كشاط إنساني ويقوم به قاصّ أو راوي.

جدير بالذكر أنّ النقد الحديث وعلى الأخصّ نظرية السرد *Narratologie* اعتبر السرد بالمعنى الأول الأساس الذي تقوم عليه كلّ أشكال الكتابة بما فيها المسرح على اعتبار أنّ الحكاية تُشكّل البنية العميقة للنصّ المسرحي، وهذا ما سمح بتطبيق التّراصات التي انصبّت على الحكايات والسرد في مجال المسرح (انظر البنيوية والمسرح). وقد توقّفت هذه التّراصات عند الاختلاف الجذريّ بين المسرح والأجناس الروائيّة من خلال مسألة وجهة النظر *Point de vue*. فهي في الأشكال الروائيّة مُرتبطة بوجود الراوي (سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيات) الذي يطرح الأحداث كما يراها، بينما تتبّع وجهة النظر في المسرح حيث يخفي صاحب الخطاب وراء الشخصيات.

السرد في المسرح:

على الرّغم من أنّ استخدام السرد في المسرح ولا سيّما المسرح الدراميّ منه لم يكن مُحجّلاً، إلّا أنّ المسرح لجأ إليه بشكل كبير كضرورة دراميّة عمليّة. وقد شكّل السرد في

المسرح اليونانيّ والمسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ حلّاً لما تتطلّب القواعد المسرحيّة الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف لزمان الحدث، والالتزام بوحدة المكان فيه. ولهذه الأسباب وغيرها أُبيل السرد وتّم التعامل مع وجوده في العمل المسرحيّ كعُرف من الأعراف المسرحيّة.

والواقع أنّ السرد في المسرح يُلبي ضرورة دراميّة تكمن في تعريف القارئ أو المُشاهد بما كان يجري قبل بداية المسرحيّة، ولذلك كانت المُقدّمة في المسرحيّات الكلاسيكيّة تحتوي دائماً على سرد يأتي ضمن مونولوج أو ضمن حوار بين شخصيّتين إحداهاما تجهل ما تعرّفه الشخصيّة الأخرى وترويه لها. وقد ارتبط السرد عادة بالشخصيّة الثانوية (الرسول أو كاتب الأسرار). ويتضمّن السرد عادة حدثاً من الماضي البعيد أو القريب يقع خارج الخشبة، علماً بأنّ حالات استثنائية يكون فيها إيلاً رواية إمّا يحصل خارج الخشبة في نفس وقت السرد وهذا ما يُطلق عليه في لغة المسرح اسم النظر عبر الجدار *Teichoscopy*.

وقد خضع استخدام السرد في المسرح لشروط محدّدة مثل تلك التي وضعها الناقد الفرنسيّ الأب دوبينيك *Abbé d'Aubignac* في القرن السابع عشر في فصل «الروايات» *Des Narrations*، حيث اعتبر أنّ السرد يُمكن أن يكون طويلاً في المُقدّمة وقصيراً خلال مجرى الحكّة وفي الخاتمة، وأنّه يجب أن يكون مُبرّراً لكيلا يكسر منطقيّة الحدث.

السرد والقواعد المسرحيّة:

١- السرد ووحدة المكان: يُسمح السرد بالترديد بما يجري خارج الخشبة في أماكن أخرى ولا يُمكن تقديمه على الخشبة لكيلا

تُخَرَّق وَحْدَةُ الْمَكَانِ.

على فعل واحد.

٢ - السُّرْدُ وَوَحْدَةُ الزَّمَانِ: يَسْمَحُ السُّرْدُ بِالتَّعْرِيفِ بِمَاضِي الشَّخْصِيَّاتِ وَكُلِّ مَا يَسْبِقُ بِدَايَةِ الْفِعْلِ الدِّرَامِي (انظر نقطة انطلاق المحدث، الوحدات الثلاث)، وَيَسْمَحُ كَذَلِكَ بِالتَّعْرِيفِ فِي بِدَايَةِ كُلِّ فِصْلٍ بِمَا حَصَلَ فِي الزَّمَنِ الْمُتَقَطِّعِ الَّذِي يَفْتَرِضُهُ الْإِنْتِقَالُ مِنْ فِصْلٍ لآخر، مِمَّا يَسْمَحُ لِلْكَاتِبِ أَنْ يَصُوِّرَ عِدَّةً مِنَ الْوَحَاثِ فِيمَنْ دَوْرَةَ شَمْسِيَّةٍ وَاحِدَةٍ حَسَبَ قَاعِدَةِ وَحْدَةِ الزَّمَانِ، وَهُوَ بِذَلِكَ يَخْدُمُ مَبْدَأَ التَّكْثِيفِ الَّذِي يَقُومُ عَلَيْهِ الْمَسْرَحُ الدِّرَامِي. فِي مَسْرَحِيَّةِ «السَّيِّد» لِلْفَرَنْسِيِّ بِيير كُورْنِي P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) يَرُوي رُودْرِيغ بِمُقْطَعٍ وَاحِدٍ تَفَاصِيلَ الْمَعْرَكَةِ الَّتِي يَفْتَرِضُ أَنَّهَا اسْتَمَرَّتْ عِدَّةَ سَاعَاتٍ.

٣ - السُّرْدُ وَقَاعِدَتَا حُسْنِ اللَّيَاقَةِ وَمُشَابَهَةِ الْحَقِيقَةِ: يَسْمَحُ السُّرْدُ، وَعَلَى الْأَخْصَصِ فِي خَاتَمَةِ الْمَسْرَحِيَّةِ بِرِوَايَةِ تَفَاصِيلَ مَوْتِ الْبَطْلِ بِدَلًّا مِنْ تَقْدِيمِ الْحَدَّثِ عَلَى الْخَشْيَةِ، وَهُوَ مَا كَانَ مَرْغُوبًا بِاسْمِ قَاعِدَةِ حُسْنِ اللَّيَاقَةِ وَكَذَلِكَ قَاعِدَةِ مُشَابَهَةِ الْحَقِيقَةِ. وَغَالِبًا مَا يُرُوي الْحَدَّثَ الْخَافِقَ رِوَايَةً أَيْضًا فَيَكُونُ السُّرْدُ فِي هَذِهِ الْحَالَةِ وَسِيلَةً لِتَقْدِيمِ مَا لَا يُمَكِّنُ تَقْدِيمَهُ كِفَعْلٍ عَلَى الْخَشْيَةِ لِمُضْرَرَاتِ يَقْنِيَةِ أَيْضًا، وَهَذَا مَا نَجِدُهُ فِي مَسْرَحِيَّةِ «أَنْدِرُومَاك» لِلْفَرَنْسِيِّ جَان رَاسِين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) حَيْثُ يَقُومُ أَوْرَسْتُ بِرِوَايَةِ كُلِّ مَا جَرَى فِي الْمَبْعَدِ، وَفِي خَاتَمَةِ مَسْرَحِيَّةِ «فِيلِرَا» لِرَاسِينِ حَيْثُ تُرُوي حَادِثَةُ صِرَاعِ هِيُولِيَّتِسَ مَعَ الْوَحْشِ لِمُصَوِّمَةِ تَقْدِيمِهَا عَلَى الْخَشْيَةِ.

وَبِشْكَالٍ عَامٍّ فَإِنَّ السُّرْدَ بِكُلِّ مَبْرُورَاتِهِ يَخْدُمُ قَاعِدَةَ وَحْدَةِ الْفِعْلِ الدِّرَامِي لِأَنَّهُ يَسْمَحُ بِالتَّرْكِيزِ

السُّرْدُ فِي الْمَسْرَحِ الْخَلِيفَةِ:

فِي تَقْدِيمِهِ لِلْمَسْرَحِ الْأَرْسْطَالِي وَالْدِّرَامِي لِحَا الْأَلْمَانِيِّ بَرْتُولْت بْرِيشْت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) إِلَى صِبْغَةِ الْمَسْرَحِ الْمَلْحَمِيِّ الَّتِي يَقُومُ عَلَى مَبْدَأِ الرِّوَايَةِ. فَقَدْ اعْتَبَرَ بْرِيشْت السُّرْدَ قَائِمًا يَتَضَمَّنُ مَا هُوَ دِرَامِي وَيَسْمَحُ بِتَقْدِيمِ الْأَحْدَاثِ فِيمَنْ امْتِدَادَ زَمَنِيٍّ، مَعَ ثَبَاتٍ أَنَّهَا جَرَتْ فِي الْمَاضِي كَمَا فِي الْمَلْحَمَةِ، وَيَسْمَحُ أَيْضًا بِالتَّوَقُّفِ عِنْدَهَا وَالتَّعْلِيقِ عَلَيْهَا، كَمَا هُوَ الْحَالُ فِي مَسْرَحِيَّتَيْهِ «دَائِرَةُ الطَّبَاشِيرِ الْقَوَاقِزِيَّة» وَ«الْأَمَّ شَجَاعَةٌ» وَغَيْرَهُمَا.

وَقَدْ اسْتَفَادَ بْرِيشْتُ مِنَ الْقَائِلِ السُّرْدِيِّ لِيُدْخَلَ عَلَى مَسْرَحِيَّاتِهِ عَنَاصِرَ التَّغْرِيبِ الَّتِي تُشَكِّلُ قَطْعًا فِي اسْتِمْرَارِيَةِ الْحَدَّثِ، وَتَكْوِيرِ الْإِيهَامِ مِنْ خِلَالِ التَّأَكِيدِ عَلَى ظُرُوفِ إِتْنَاجِ الْكَلَامِ، لِأَنَّ السُّرْدَ فِي الْمَسْرَحِ الْمَلْحَمِيِّ (عَلَى الْعَكْسِ مِنَ الْمَسْرَحِ الدِّرَامِي) يُقَدِّمُ نَفْسَهُ عَلَى أَنَّهُ سُرْدٌ مَقْصُودٌ، وَهُوَ يُؤَدِّي إِلَى التَّغْرِيبِ مِنْ خِلَالِ عَنَاصِرٍ وَاضِحَةٍ تُؤَدِّي إِلَى تَفْكِيكِ الْمَضْمُونِ جِزْرَ تَقْدِيمِهِ عَلَى شَكْلِ سُرْدٍ وَجَوَارٍ، وَمِنْ ثَمَّ عَلَى شَكْلِ أَغْنِيَةٍ أَوْ تَوَاجُهِ إِلَى الْجُمْهُورِ أَوْ مَعْلُومَةٍ مَكْتُوبَةٍ عَلَى لَافِتَاتٍ. مِنَ الْعَنَاصِرِ الَّتِي تَتَعَلَّقُ بِمُبَاشَرَةِ السُّرْدِ وَتُؤَدِّي إِلَى التَّغْرِيبِ وَجُودِ الرَّوَايَةِ كَدَوْرُ مُسْتَقِلٍّ وَكشْخِصِيَّةٍ خَارِجِ الْحَدَّثِ. وَسُرْدُ الرَّوَايَةِ وَتَعْلِيقُهُ عَلَى الْحَدَّثِ يَسْمَحُ لِلْمُفْتَرِّجِ أَنْ يَحْكُمَ بِمَوْضُوعِيَّةٍ أَكْبَرَ. وَفِي بَعْضِ الْحَالَاتِ (فِي الْمَسْرَحِ التَّعْلِيمِيِّ) عَلَى الْأَخْصَصِ يَسْتَوْجِبُهُ عَلَى أَنْ يَتَدَخَّلَ مِنْ أَجْلِ تَغْيِيرِ سِينَارِيُو الْوَاقِعَةِ، وَهَذَا مَا نَجِدُهُ فِي خَاتَمَةِ مَسْرَحِيَّةِ «الَّذِي يَقُولُ لَا وَالَّذِي يَقُولُ نَعَمْ» وَغَيْرَهَا. كَذَلِكَ فَإِنَّ السُّرْدَ يَلْعَبُ دَوْرًا أَسَاسِيًّا فِي تَحْفِيدِ شَكْلِ الْأَدَاءِ الَّذِي

إعداد\* هامة وسَمَتَ اليرتوار\* من خلال تقديم  
نصوص رواية على الخشبة مع المحافظة على  
الطابع السردى بحيث يدخل الدرامى في قالب  
السرد، وهذا ما نجده في مسرحية «أورلاندو»  
التي قَلَمها الأميركي روبرت ويلسون R. Wilson  
(١٩٤١-) عن رواية لفرجينيا وولف V. Woolf،  
ومسرحية «كاترين» التي قَلَمها المخرج الفرنسى  
أنطوان فيتيز بإعداد عن رواية «أجراس بال»  
للكاتب الفرنسى لويس أراغون L. Aragon  
وملحمة «المهاجرات» من إخراج بيتر بروك.

عَرَفَ المسرح العربى منذ الستينات نفس هذا  
التطور باتجاه تنضير المسرح من خلال اللجوء  
إلى القالب السردى خاصة وأنَّ القَصَّ يُشكِّلُ  
جزءاً من الذائقة العامة ومن التراث الشفوي في  
المنطقة، ومن أشكال فُرجة تقوم في غالبيتها  
المطس على القَصِّ والسرد (الحكواتي والراوي  
والسامر)، وهذا ما نجده في نصوص مسرحية  
مكتوبة مثل «اليالي الحصاد» للمصري محمود  
دياب (١٩٣٢-١٩٨٣)، وفي عروض مسرحية  
مثل «سوق عكاظ» للمصري الطيب الصديقي  
(١٩٣٧-)، و«حكايا» ١٩٣٦ وأيام الخيام،  
اللتين قَدَمهما اللبناني روجيه عساف (١٩٤١-)  
بناء على الروايات الشعبية التي تُشكِّلُ التاريخ  
اليومى فاعتمدا كتيبة كتابة جماعية وكاساس  
لبناء العرض، ومسرحية «العبع النظر» التي  
أخرجها اللبناني يعقوب الشراوى (١٩٣٤-)  
ومسرحية «غزير الليل» التي أخرجها المصري  
حسن الجريتلي (١٩٤٨-) مع فرقة الورشة.  
انظر: الخطاب المسرحي.

تَطَلَّه بريشت والذي يقوم على تمثيل الحَدَث  
وروايته ممّا، وفي بعض الحالات الخروج من  
الدور والتحول إلى راوٍ. وقد استلهم بريشت  
هذه التكتية من المسرح الشرقى.

في المسرح الحديث أصبح استخدام السرد  
خيالاً واعياً في الفترة التي تلاشت فيها الحدود  
بين الأنواع المسرحية وغابت القواعد التي  
تُحدّد ما هو مقبول وما هو مرفوض في  
المسرح. فبتأثير من بريشت ونتيجة للانفتاح على  
المسرح الشرقى والشعبي، نَلَمَظ عودة كثيفة في  
المسرح المعاصر إلى الأشكال السردية من  
خلال استخدام تقنيات المسرح الملحمي  
(الراوي أو الحكواتي، الممثل/المؤدي والراوي  
بنفس الوقت)، وهذا ما نجده في أعمال فرقة  
مسرح الشمس في فرنسا وفرقة مسرح شكسبير  
الملكية، وعروض المخرج البريطاني بيتر بروك  
P. Brook (١٩٢٥-) والفرنسي أنطوان فيتيز  
A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠).

من ناحية أخرى، ومع تطور التقنيات  
المسرحية والخروج من بوتقة أعراف الكتابة  
الدرامية، عُرِفَت الكتابة المسرحية دفماً جديداً  
أخرجها عن نطاق الجنس الأدبي المُحدّد وأُفرد  
للسرد مكانة أكبر في النص المسرحي وهذا ما  
يُثَبِّتُه الباحث الفرنسى جان بيبير سارازاك  
J.P. Sarrazac في كتاب «مستقبل الدراما».  
وبالفعل هناك نصوص عديدة كُتِبَ اعتباراً من  
الخمسينات من هذا القرن يُشكِّلُ السرد الجزء  
الأكبر فيها إن لم يُشكِّلِ النص بأكمله. من هذه  
النصوص مسرحية «الشريط الأخير» للكاتب  
الإيرلندي صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-  
١٩٨٩)، ومسرحية «المظاهر خداعة» للكاتب  
النمساوي توماس بيرنهارد T. Bernhard  
(١٩٣١-١٩٨٩). كذلك عرف المسرح حركة

**Surrealism**

■ السريالية والمسرح

**Surrealism**

السريالية كلمة فرنسية منقولة من كلمتي Sur

نظرية عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد S. Freud في تفسير أفعال الإنسان على ضوء اللاشعور، كما استوعبت أفكار الشاعر الفرنسي آرثور رامبو A. Rimbaud الذي طالب بتغيير الحياة برمتها. كذلك كانت السريالية استمراراً للدادائية التي سبقتها إلا أنها اختلفت عنها في بعض النواحي، فقد طرحت السريالية نفسها كموقف من عملية الإبداع وإطاراً له، في حين كانت الدادائية حركة عذمية لا تطرح أية رؤية للعالم.

تشكلت السريالية الضربة القاصمة للواقعية لأنها أعادت النظر كلياً بمفهوم المحاكاة وتصوير الواقع، وذلك في محاولتها البحث عما هو أكثر صدقاً ووثقياً من الواقع كما يتبدى في ظاهره. فالمرجع الذي تستمد منه الأعمال السريالية هو اللاوعي بإرصاداته، والكوابيس والأحلام. وحتى عندما تستقي عناصرها من الواقع فإنها تربط هذه العناصر بملاقات جديدة غير متوقعة، وهذا يبرر التعريف الذي أطلقه الشاعر الفرنسي لوتريامون Lautréamont «السريالية هي اللقاء مظللة وآلة خياطة على منضدة تشريح».

#### المسرح السريالي:

لم تشكل السريالية تياراً متكاملاً في المسرح لأنها في جوهرها رفضت تماهي الإنسان في شخصية غريبة عنه، واعتبرت أن الفرد يجب أن يسعى لمعرفة حقيقة ذاته للتوصل إلى شفافية الأنا لديه. أي أنها رفضت المسرح في أساسه واعتبرته «فنًا عقلانياً يرتبط بنظام اجتماعي» كما ورد في بيان السريالية الذي صاغه الرسّام الفرنسي أندريه بروتون A. Breton عام ١٩٢٤. والواقع أن ما عُرف في البداية باسم المسرح

= فوق Réalisme = الواقعية، وهي تعني ما يتجاوز الواقع. استُخدمت التسمية بلفظها الفرنسي في سائر اللغات للدلالة على تيار جمالي ظهر في العشرينات من هذا القرن في فرنسا أولاً ثم انتشر في أوروبا والعالم وكانت له تجلياته في الرسم والرواية والشعر والمسرح.

ابتدع هذه التسمية الشاعر الفرنسي غيوم أبولينير G. Apollinaire (١٨٨٠-١٩١٨) عندما وصف مسرحية «استعراض» التي كتبها الفرنسي جان كوكتو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) وأخرجها راقص الباليه الروسي سيرج دياغلييف S. Diaghliev (١٨٧٢-١٩٢٩) وصمم الديكور لها الرسّام الإسباني بابلو بيكاسو P. Picasso فكانت مزيجاً غير مألوف لعناصر الشعر والرسم والرقص والمسرح.

#### السريالية كمنهج جمالي:

ارتكزت السريالية على رفض المنظور الغربي الذي يطرح العالم من خلال ثنائيات متناقضة (واقعي/خيالي - عقلائي/لاعقلاني - فكر/فعل - روح/مادة)، وعلى رفض كل ما يقصّل الفن عن الحياة ويجعله تابعاً لها. وقد أعطت السريالية طابع التجريب للفن والأدب من خلال هذا الرفض، وجبر محاولتها التعمق في تحليل العالم والفكر. كذلك أضفت عليها طابع البحث لأنها استُخدمت تقنيات إبداع جديدة كلياً تكبر بديهيات الفكر التقليدي، وهذا ما جعل المآير النقدية القديمة تقف عاجزة أمام حركة الإبداع الجديدة هذه، وتضطر لتطوير نفسها وأدواتها.

لم تُعَلد السريالية نفسها في إطار مُغلَق قد انفتحت على آفاق نظرية وفلسفية مُتعلّدة منها المفكرية في طرحها لجدلية التحول، ومنها

كذلك فإنَّ بعض الشعراء السرياليين الفرنسيين مثل لويس أراغون L. Aragon وديسنوس وبيروتون وغيرهم قاموا بكتابة بعض النصوص الجماعية مثل مسرحية «كتر اليسوعيين» ومسرحية «كم الطقس جميل» وغيرها.  
أنظر: الدادائية.

### ■ سُلْطَان الطَّلَبَة

أنظر: الحماقات (عروض الس).

### ■ سميولوجيا المَسْرَح Theatre Semiology/ Semiotics

#### Sémiologie théâtrale/ Sémiotique

كلمة Sémiologie مأخوذة من اليونانية Sema التي تعني العلامة. في اللغة العربية تُستعمل الكلمة بلفظها الأجنبي سميولوجيا وسميوطيقا Sémiotique أو تُعرَّب إلى سيمياء، أو تُترجم بيلم الدلالة أو الدلالات أو علم العلامات، أو الأعراضية (من أعراض المَرَض).

تَركِز السميولوجيا العامة على مفهوم العلامة بشقيها الدال Signifiant والمدلول Signifié، كما طرَحها عالم اللغة السويسري فرديناند دو سوسور F. Saussure، ويقاطبها الثلاثة الدال والمدلول والمَرجع Référent، كما طرَحها الفيلسوف الأميركي شارل ساندرس بيرس Ch.S. Pierce.

أخذت السميولوجيا ضمن مسارها الطويل الذي يعود في أصوله إلى الفلسفات القديمة تَوجُّهاً عديدة منها الفلسفي واللغوي. وهي في كُلِّ هذه التَوجُّهات تَقَدِّم مَنهج بحث يدرس كيفية إنتاج العلامات في مُختلف المجالات الإنسانية في المجتمع (الكلام وشكل اللباس وطريقة الإعلانات وغيرها)، وذلك من خلال توضيحها

السريالي هو إنتاج كُتّاب لم يَلْتزموا تَمَامًا بإطار التجمُّع السريالي مثل الفرنسيين أرمان سالاكرو A. Salacrou (١٨٩٩-١٩٨٩) وجورج نوفو G. Neveux (١٩٠٠-١٩٨٢) وأنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) وروجيه فيتراك R. Vitrac (١٨٩٩-١٩٥٢) واللبناني جورج شحادة (١٩١٠-١٩٨٩).

وفي كُلِّ الأحوال كان للسريالية تأثيرها على الكتابة المسرحية وعلى شكل المَرَض. فمع أنها لم تُحطِّم اللغة في المسرح على عكس ما جرى في مجال الشعر، إلا أنها أثَّرت في البنية المسرحية فَنَسَفَت الحكاية\* وتَكرَّست التالي والتجائس المنطقي بين عناصرها، وأدخلت على المسرح مواضيع مُستَندة من الحلم والحبِّ المَجنون والتحول العجائبي والعُنف ممَّا جعل المسرح قالبًا للفتانازيا والشُّعْرية.

كذلك كان للسريالية دورها في إدخال طابع التَجرِيب\* على المسرح وفي رِبطه بالفنون التشكيلية والأدب، خاصة وأنَّ الكثير من الرُسامين والأدباء ضِمَّن تَجمُّع مدرسة باريس شاركوا في أعمال مسرحية سريالية (أنظر الرسم والمسرح).

لم تَقرَّر السريالية إنتاجًا مسرحيًا غزيرًا، كما أنَّ معظم المسرحيات السريالية لم تَقَدِّم على الخشبة. من أهم المسرحيات السريالية في فرنسا «التهاوت على النُظام» لجورج ميشل G. Michel (١٩٢٦-)، و«دعوة عامة» و«أسرار الحب» لروجيه فيتراك، وفيهما استُخدمت تقنية الكتابة الأوتوماتيكية، و«فيكتور أو أولاد السلطة» (١٩٢٨)، و«جوليت أو مفتاح الأحلام» (١٩٣٠) لجورج نوفو، و«ساحة النجمة» لروبير ديسنسوس R. Desnos (١٩٠٠-١٩٤٥)، و«عرسان برج إيفل» و«أورفيوس» لجان كوكتر.

الدراسات اللغوية لسوسور وعلى الدراسات البنيوية (فلاديمير بروب V. Propp وإتين سوريو E. Souriau)، وعلى الدراسات حول الشعرية Poétique التي قام بها الشكلانيون الروس (انظر الشكلانية والمسرح). وقد تركّزت دراسات هذه المرحلة على تحديد ماهية العلامة ووضعها في المسرح (أوتوكار زيخ O. Zich ويان موكاروفسكي Y. Mukarovsky)، مع اعتبار كل ما في المسرح علامة تتجاوز الوظيفة الشعرية لتكتسب وظيفة رمزية ودلالية. كذلك اعتُبرت العلامة وحدة أولية في تركيب المعنى، ودرست ديناميكيتها وتحولاتها (فردريك هونزل F. Honzl)، وعلاقتها بالأعراف المسرحية من خلال دراسات تطبيقية لتحليل العلامات في المسرح الشعبي\* وفي المسرح الشرقي\* (سيرج بوغاتيريف S. Bogatyrev)، هذا إضافة إلى الدراسات حول الإنسان والعرض (بروساك Brúsak وفيلتروسكي Veltrúsky). تزامنت هذه الدراسات التطبيقية مع حركة التجديد في المسرح في بداية القرن ومع تجارب الطليعة التي انصبّت على العرض المسرحي في الغرب وعلى الأخصّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٩٥٦-١٨٩٨) والفرنسيّ أنطونان آرتو (١٩٤٨-١٨٩٦) A. Artaud.

المرحلة الثانية، وبدأت مع تعرّف الغرب الأوروبي وأمريكا على أبحاث خلقة براغ والشكلانيين الروس وذلك في الستينات والسبعينات من هذا القرن. وتُعتبر مُحاضرة البولونيّ تادوتز كافزان T. Kowzan حول «العلامة في المسرح» (١٩٧٠)، وكتابه «الأدب والفُرجة في علاقاتها الجمالية والشماتية والسيميولوجية» (١٩٧٥) يُعَوِّنا رائدة في هذا المجال. لأنّه يعود إليه الفضل في التعريف

بمِمن منظومات لها روازمها الخاصة، واعتبارها مجالات دلالية.

تُعتبر السيميولوجيا المسرحية جزءًا من السيميولوجيا العامة التي طرحت لغة نقدية جديدة استعارتها من علوم اللغة. والسيميولوجيا المسرحية تسعى لأن تقدّم منهجًا متكاملًا لتحليل العمل المسرحي (النصّ والعرض) على اعتبار أن كلًّا منهما يُشكّل لغة Langage متكاملة ومُستقلة. وهي تبحث في المنظومات الدلالية التي تُكوّن هذه اللغة، وفي وسائل إنتاج المعنى خِلافًا للعلوم النقدية التقليدية التي تُركّز على البحث عن المعنى بخد ذاته.

تطوّرت السيميولوجيا المسرحية عبر تاريخها باتجاهين يتقاطعان عمليًا هما سيميولوجيا الدلالة Sémologie de la signification، وتُبحث فيما تُمثله العلامة بالنسبة لُستخدامها، وسيميولوجيا التواصل Sémologie de la communication، وتُبحث في آلية تشكيل روازم الرسالة أي الترميز Encodage من قِبَل الفريق المُنتج للعمل المسرحي، وفكّ الروايم Décodage من قِبَل المُتلقي، أي آلية تبادل العلامات (انظر التواصل).

توافقت ولادة السيميولوجيا المسرحية مع النظرة الجديدة إلى المسرح كفنّ لا كنوع أدبيّ، وقد ارتبطت في البداية مع اتجاه البحث عن خصوصية اللغة المسرحية، ثمّ أخلت مُنحى جديدًا مع افتتاح المسرح على بقية فنون العرض.

يُمكن أن نُعيّر في تاريخ تطوّر السيميولوجيا المسرحية مراحل ثلاثًا:

في مرحلة أولى واعتبارًا من الثلاثينات من هذا القرن، وضعت الأسس الأولى لسيميولوجيا المسرح فيمن خلقة براغ التي اعتمدت على

تلك التي تنطلق من الجزئيات (العلامات كوحداث صُغرى)، وتَم تطبيق الدراسات البنيوية حول المُردِّ ونموذج القوى الفاعلة\* (الفريدياس غريماس A. Greimas وبروب وسوريو) وذلك في محاولة لتخطي دراسة العلامة إلى ما هو تحديد للدرامي في المسرح (آن أوبرسفلد).

كذلك ظهرت دراسات حول مسار عملية التواصل\* في المسرح انطلاقاً من التواصل في اللغة فطُرحت عملية التواصل في المسرح كإشكالية. ففي الدراسات التي كتبها جورج مونا G. Mounin وآن أوبرسفلد وأومبرتو إيكو وماركو دي ماريني M. Marinis، تَم التوقف عند خصوصية التواصل في المسرح من خلال طبيعة الرسالة وتعددية مكوثاتها وطبيعة التلقي، وهذا ما أدى إلى طرح مفهوم الاستقبال\* في المسرح (باتريس بافيس P. Pavis ومدرسة كونستانس الألمانية Ecole de Constance).

لم تستطع الدراسات السميولوجية في هذه المرحلة أن تُشكل نهجاً متكافئاً لأنها تَبَعثت في مناح متعددة ولأنها انغلقت على نفسها لفترة ما، فكان من الضروري أن تفتح على علوم أخرى لتتغزّر وسائلها، وهذا هو توجّه المرحلة الثالثة في تاريخ السميولوجيا المسرحية.

المرحلة الثالثة: وفيها تَم تخطي السميولوجيا الكلاسيكية لأنها انغلقت على مادة البحث ولم تربطه بإيقاع إنتاجه (ظروف الكتابة). وقد تَمّت في هذه المرحلة محاولة الاستفادة من تطوّر المناهج العلمية الأخرى لتفسير السميولوجيا المسرحية وأدواتها (السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا وعلم النفس والبراغماتية Pragmatique)، ممّا أدى إلى ظهور توجّهات جديدة مثل السوسيوسميولوجيا وغيرها (الألمانية إريكا فيشرليش E. Fichterlisch). وبدلاً من

بدراسات حلقة براغ، وفي اعتبار أن كلّ العناصر في المسرح علامات، وفي تصنيف العلامات في ١٣ نوعاً من المنظومات السمعية (الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية) والبصرية (نظم ألوان، حركة الممثل على الخشبة، توزيع الأغراض والديكور)، مع التمييز بين العلامة الطبيعية والعلامة المُصطنعة مُعتبداً في ذلك على مكاروفسكي.

تُعتبر هذه المرحلة مرحلة تحديد وصياغة لمناهج السميولوجيا المسرحية (كير إيلام K. Ilam سميولوجيا المسرح والدراما ١٩٨٠) ومحاولة تطبيقها فعلياً على النصّ والعرض (ميشيل كورفان M. Corvin وآن أوبرسفلد A. Ubersfeld).

يُمكن تحديد ملامح هذه المرحلة من خلال المواضيع الأساسية التي تَوَقَّعت عندها، ومنها إشكالية العلاقة بين النصّ والعرض، وخصوصية المنظومات الدلالية في كلّ من النصّ والعرض، وطبيعة التواصل\* في المسرح.

كذلك طُرحت دراسات هذه المرحلة مفهوم القراءة\* (رولان بارت R. Barthes) حيث اعتبر العرض المسرحي نصّاً مُستقلاً مثله مثل النصّ المكتوب، لكنّ طبيعة العلامات فيه مُختلفة. كذلك قُوست طبيعة العلاقة بين النصّ والعرض (آن أوبرسفلد «قراءة المسرح» ١٩٧٧) ومدرسة المتفرج\* (١٩٨١). كما أنّ البلجيكي أندريه هلبو A. Helbo تناول سميولوجيا العرض، والعلاقة بالمرجع أي بالعالم الخارجي، وكذلك قَمَل الإيطالي أومبرتو إيكو U. Eco والفرنسية إيفلين إرتل E. Ertel.

يُضمن مفهوم القراءة أيضاً توقّعت السميولوجيا المسرحية عند أولوية القراءة الشمولية التي تنطلق من البنية العميقة للعمل، أو

حيث ظهر ما يُسمى السوسولوجيا الاختبارية *Sociologie expérimentale*. في تطوّر لاحق، وبعد أن بدأت السوسولوجيا بالاهتمام بمواضيع لها علاقة بالجوانب الاجتماعية والاقتصادية للمجتمعات كموضوع العمل والصناعة والمعرفة وغيرها، بدأ تطبيقها على الفنّ والأدب بشكل عامّ ثمّ على المسرح.

تعتبر سوسولوجيا المسرح جزءاً من سوسولوجيا الفنّ. وهي علم حديث نسبياً تولّد من علوم أخرى سبقته، واغتنى بتأثيرات التاريخ والفلسفة والأنثروبولوجيا\* والسوسولوجيا\* وغيرها من العلوم الإنسانية. وقد تطوّر بسرعة كبيرة وباتجاهات متعدّدة اعتباراً من السبعينات. ويمكن تحديد تاريخ ولادة هذا الفرع من السوسولوجيا مع صدور دراسة عالم الاجتماع الفرنسي جورج غورفيتش *G. Gurvitch* «سوسولوجيا المسرح» في عام ١٩٥٦.

تهتمّ سوسولوجيا المسرح بدراسة المسرح من الناحية الاجتماعية، وهي تبحث في مختلف أنواع العلاقات التي تربط بين الممارسة المسرحية والمجتمعات التي تُشكّل الأرضية التي ظهرت فيها. كما أنّها تُوسّع هامش ما يدخل في إطار المسرح ليُشمل مختلف أشكال التعبير الاحتفالية الجماعية. ومن الدراسات الهامة في هذا المجال الأبحاث التي كتبها عام ١٩٦٥ عالم الاجتماع الفرنسي جان دوڤينو *J. Duvinoud* ومنها «سوسولوجيا المسرح» و«سوسولوجيا القلّال الجماعية»، وفيهما يُحدّد معنى مفهوم الاحتفال\* ويُعبّر بين ما يُسميه الاحتفال الاجتماعي والاحتفال المسرحي.

لم تتمكّن سوسولوجيا المسرح من إيجاد ملامحها الخاصة التي تميّزها عن المناهج الأخرى إلا عندما انطلقت من التساؤل حول

تحليل الثنية في العمل الواحد، توجّه البحث نحو التلاصق الثقافي أو المثاقفة *Interculturalité* ونحو التداخل النصّي أو التناص *Intertextualité*.

من أهمّ توجهات السوسولوجيا المسرحية في هذه المرحلة أيضاً دراسة الخطاب\* والكلام حين يكون بمثابة الفعل *Actes de langage* بخصوصيتهما في المسرح (البراغماتية المتأثّرة ببيرس)، وذلك في محاولة لتخطّي نماذج البحث المُستقاة من نظرية السرد *Narratologie* والتي كانت تُطبّق سابقاً. ضمن هذا التوجّه تمّ النظر إلى عملية التواصل في المسرح من خلال منظور العلاقة المسرحية *La Relation Théâtrale* التي تأخذ بعين الاعتبار المُتصرّف\* وليس المُجهور\*، واعتُبر العرض رسالة في حالة تركيب، ممّا أدّى إلى افتتاح البحث على بسيكولوجيا التلقّي والإدراك\*، واعتبار تركيب وتفكيك المعنى عملية إبداعية.

### ■ سوسولوجيا المسرح *Sociology of theater* *Sociologie du théâtre*

السوسولوجيا تسمية حديثة لعلم الاجتماع *Science sociale* وقد نحتها فيلسوف المذهب الوضعي الفرنسي أوغست كونت *Auguste Comte* عام ١٨٣٩ من *société* = مجتمع و *logos* = خطاب. وقد حافظت اللغة العربية على ترجمة التسمية القديمة (علم الاجتماع).

والسوسولوجيا علم يدرس المجتمعات الإنسانية وما يربط بها من وقائع اجتماعية واقتصادية. وقد وسّع هذا العلم مجالات وأفق بحثه بداية في فرنسا مع أوغست كونت وإميل دوركايم *E. Durkheim* الذي وضع قواعد المنهج السوسولوجي في ١٨٩٥، ثمّ في أميركا



على الرّبط أو المقارَنة بين البنى الاجتماعيّة وأنواع المجتمعات ومضمون المسرحيّات في زمن مُحدّد. ويَعتبر أصحاب هذا الاتجاه أنّ العمل الأدبيّ أو الفنّي يُعبّر عن رؤية جماعيّة للعالم. نذكر في هذا المجال مثلاً دراسة الفرنسيّين جان بيير فرنان J.P. Vernant وفيدال ناكبه Vidal Naquet حول «الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة» (١٩٧٢)، ودراسة الفرنسيّ لوسيان غولدسمان L. Goldman حول راسين في كتابه «الإله المخفيّ» (١٩٥٦) وغيرها.

- سوسيولوجيا الشكل الدراميّ وتدرس العلاقة بين الظاهرة المسرحيّة على مُستوى الشكل (شكل الثّروص، الأعراف المسرحيّة إلخ)، وبين التركيبة الاجتماعيّة في فترة مُعيّنة. وأهمّ الدراسات في هذا المجال تلك التي أُجريت على المكان المسرحيّ والتمارة المسرحيّة\* هير تاريخ المسرح (مسارح القُصور، مسرح الغُلبة الإيطاليّة، مسرح الهواء الطّلق إلخ) إذ اعتبر المكان المسرحيّ فضاء له وظيفة جماليّة ووظيفة اجتماعيّة، وبالتالي له علاقة مُباشرة بالبنى الاجتماعيّة.

- سوسيولوجيا الاستقبال\* في المسرح وهي مجال يشتمل دراسة الجمهور كمجموعة بشريّة والمتفرّج\* الفرد يضمن هذه المجموعة. والفرع الأكثر تطوُّراً اليوم في هذا المجال يقوم على مبدأ الدّراسات التجريبيّة التي تُجرى على جمهور المسرح من خلال وسائل الاستطلاع (الاستبيان والإحصاء) فتدرس تكوين الجمهور (معدّل العمر والوضع الاجتماعيّ إلخ)، ونسبة حضوره وذوقه ودوافعه وأفق التّوّع\* لديه واستقباله للعمل. وتتميَّز في هذا المجال المدرسة الألمانيّة التي

تدور المسرح في المُجتمع، وبذلك حدّدت مجالاتها باتجاهيّين مُتكاملين: كيف يُمكن للمنهجيّة السوسيولوجيّة أن تُساعد على فهم المسرح - الذي هو بجزوه حدّت اجتماعيّ - كظاهرة اجتماعيّة؟ وكيف يُمكن للمسرح أن يُساعد على فهم الظواهر الاجتماعيّة، أي دراسة المُجتمع وما هو اجتماعيّ كحالة استعراضيّة، أي من الزاوية المسرحيّة. ومن الأبحاث الهامّة في هذا المجال دراسات الباحث الأميركيّ إروين غوفمان E. Goffman الذي يَعتبر كلّ مَظاهر الحياة الاجتماعيّة مَظاهر استعراضيّة أو تصرّفات مسرحيّة تُحوّل بَعْدًا مسرحيّاً لأنّها مُوجّهة للآخرين.

مَجالات بَحْث سوسيولوجيا المَشرح:

تُظهر الاتّجاهات المُتعدّدة التي أخذها هذا العلم أنّه علم تجريبيّ يشتمل كلّ مُكوّنات العمليّة المسرحيّة:

- دراسات سوسيولوجيّة لوضع المُمثّل\* في المُجتمعات، ووضع التمثيل كجرعة وبيئة، وبنية الفرقة\* المسرحيّة والأشكال التي اتخذتها على امتداد تاريخ المسرح (تجمّعات، نقابات إلخ).

- دراسة الوظائف الاجتماعيّة للمسرح (الترفيه، التثقيف)، ووضَع الظاهرة المسرحيّة ضمن ظروف إنتاجها (ارتباط المسرح بتركيبة المُجتمع وبالنظام القائم وبالإيديولوجيا)، والدور الذي تلّعبه هذه الظاهرة في السّياق الاجتماعيّ العامّ.

- سوسيولوجيا المضمون الدراميّ، أو كما يُسمّيها غورفتش سوسيولوجيا المعرفة المُطبّقة على الإنتاج المسرحيّ، وهو المجال الأوسع حتّى اليوم، ويشتمل كلّ الدّراسات التي تقوم

للمسرحية أي مضمون سياسي أو واقعي. بل وقد اعتبر البعض أن اختيار صيغة التوجه\* للجُمهور وشكل التقني الذي يتعرض له المسرح مهما كان نوعه هو موقف سياسي. فالمسرح اليوناني كان مسرحاً سياسياً لأنه مسرح يتوجه لكل شرائح المواطنين، ومسرح البولفار\* الذي يتوجه للبورجوازية ويهدف للتسلية هو أيضاً مسرح سياسي بشكل ما. لا ينبغي هذا الموقف الإيديولوجي الشمولي للمسرح أن أشكلاً متوزعة من المسرح السياسي ظهرت في فترات محددة تاريخياً.

ارتبط التوجه نحو صيغة المسرح السياسي في العصر الحديث بالحاجة إلى إخراج المسرح الغربي من قوقعة النخب التي اقتصر عليها في فترة ما من تاريخه، وبالرغبة في التوجه إلى فئة عريضة من الجماهير وتحريضها وجعلها فاعلة. ويُعتبر الألماني إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) أول من بلّور هذا المفهوم نظرياً من خلال كتاباته ولا سيما كتابه «المسرح السياسي»، ومن خلال تأسيسه للمسرح البروليتاري\* وعبر عروض التحريض والدعاية Agit Prop التي قلّدها في ألمانيا في بدايات القرن.

لكن هاجس التوجه إلى جماهير عريضة كان موجوداً من قبل في صيغ مثل المسرح الشعبي\* والمسرح التحريضي\* والمسرح الملحمي\* مما يجعل الهامش بينها وبين المسرح السياسي ضيقاً، بل ويمكن اعتبار كل هذه الصيغ شكلاً من أشكال المسرح السياسي.

أول هذه التجارب يكمن في ما أطلق عليه في القرن التاسع عشر في فرنسا تسمية «مسرح الشعب»، وهو المسرح الذي تبنّى حلم استرجاع صيغ الاحتفالات الثورية أو السياسية التي

ركّزت على نوعية استقبال الأعمال المسرحية في فترات تاريخية محددة.

وإدراة آلية استقبال المُتفرّج للعمل المسرحي هي المجال الجديد الذي أدخل اليوم إضافة معرفية هامة في هذا المجال، لأنها تتخطى مستوى الحقائق الأولية والعامة التي قلّدها الاستبيانات التي تتعامل مع الجُمهور كمجموعة رقمية، ولأنها تنتقل من مفهوم الجُمهور ككيان اجتماعي إلى مفهوم المُتفرّج كمفرد مُستقل. وهذا النوع من البحث يُدشج بين مختلف مناهج البحث الحديثة، ويدرس العلاقة بين المُتفرّج والعمل ضمن آلية تواصل\* معينة تفرضها طبيعة القتل المسرحي وينأه ووضع المُتفرّج وإمكاناته وظروف استقباله للعمل المسرحي إلخ. وبالتالي فإن هذا النوع من البحث يركّز في آن واحد، ضمن ما سُمي العلاقة المسرحية *La Relation Théâtrale*، على الاستراتيجية الإنتاجية والدلالية للعمل، وعلى استراتيجية استقباله من قِبل المُتفرّج.

انظر: الاستقبال، الأنثروبولوجيا والمسرح.

## ■ السياسي (المسرح-) Political Theatre

### *Théâtre Politique*

تسمية واسعة تُعبر عن توجه إيديولوجي وفني للمسرح أكثر من كونها تُحدد شكلاً مسرحياً. وقد أفرزت الصيغ المتعددة التي أخفها المسرح السياسي في العصر الحديث أشكلاً\* مسرحية ساهمت في تطوير المسرح على صعيد كتابة النص وشكل العرض وعلاقة العرض بجمهوره. تجدير بالذكر أن الكثير من المنظرين المعاصرين اعتبروا أن البعد السياسي موجود دائماً في المسرح، وأن أي عمل مسرحي له علاقة بواقع ما وبالتاريخ، حتى لو لم يكن

تأسيس مسرح سياسي هناك أمثال الألمانين برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وإروين ييسكانور والنمساوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣)، وغيرهم من الكتاب مثل الأميركي دوس باسوس Dos Pasos (١٨٩٦-١٩٧٠) الذي أسس عام ١٩٢٧ فرقة «الكتاب المسرحيين الجدد» التي قدمت مسرحاً سياسياً بمتناول الطبقة العاملة.

وفي حين كان مسرح التحريض السوفيتي والألماني يجعل المسرح وسيلة للتحريض والتعليم، أي التعريف بما يحصل والدعوة إلى مناقشة الأحداث من خلال المسرح، فإن المسرح السياسي كمفهوم أكثر عمومية جاء مُحَصِّلَةً لَكُلِّ التجارب السابقة وَهَدَفَ إلى تحقيق العلاقة الجدلية بين الفن والسياسة.

انطلق إروين ييسكانور في مسرحه السياسي من صحيفة ملموسة هي المسرح البروليتاري الذي أسسه وأدخل عليه تعديلات على مستوى المواضيع والشكل. وقد اعتمد مواضيع تاريخية لمناقشة مفاهيم سياسية، كما استخدم تقنية الجداريات Fresque - وهي تقنية مُستوحاة من الرسم - كإطار للحديث المسرحي الذي صار لديه نوعاً من الاستعراض التاريخي البانورامي. وقد استخدم في عروضه أسلوب القطيع\* إلى لوحات مُستقلة مُتتالية، وأدخل على العرض الشرائع الطويلة والسينما، وهذا ما نجده في مسرحيته «رغم كل شيء» التي تستعرض تاريخ الحركات الثورية منذ مبارتاكوس وحتى الثورة البولشفية.

ذهب بريشت أبعد من ييسكانور حين صاغ نظرية المسرح الملحمة. فقد رفض بريشت توجيه ييسكانور نحو عرض الأحداث الهامة والكبيرة في التاريخ واعتبر أنَّ القضايا الحياتية

رافقت الأحداث الهامة في فرنسا زمن الثورة الفرنسية وكمونة باريس التي عرفت مظاهر احتفالية كبيرة كانت الحماسة والمشاركة يمتها العامة. وقد أخذت صيغة مسرح الشعب شكلاً مع مسرحي «دانتون» و«تموز» اللتين كتبهما الفرنسي رومان رولان R. Rolland (١٨٦٦-١٩٤٤)، وفي دراساته النظرية «مسرح الشعب» (١٩٠٣). تبلورت هذه الصيغة أيضاً عبر تجارب الفرنسي فيرمان جيميه F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) الذي تأثر بأفكار الفرنسيين موريس بوتشير M. Pottecher (١٨٦٧-١٩٦٠) ورومان رولان حول ضرورة خلق مسرح شعبي، وانطلق من رفض المسرح البورجوازي ليتبدع صيغة المسرح الجوال\* الوطني. من التجارب الهامة أيضاً تجربة جان فيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١)، وجان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٣) حول المسرح الشعبي بعد الحرب العالمية الثانية.

من جانب آخر، كان للأحداث السياسية الكبيرة (الحرب العالمية الأولى والثانية والثورة البولشفية وتأسيس الأحزاب البروليتارية والمعمالة والاشتراكية في أوروبا والعالم الثالث وحركات الاستقلال في العالم الثالث) تأثيرها على التوجه نحو خلق مسرح سياسي. ولا يمكن أيضاً إغفال الدفع الجديد الذي ناله مفهوم المسرح السياسي من خلال التوجه نحو خلق مسرح يربط بين الفن والسياسة ويُعطي للمسرح دوراً تعريضياً ويتوجه إلى الطبقة العاملة، وهو ما سُمي بالمسرح البروليتاري. ظهر هذا التوجه أيضاً في ألمانيا والاتحاد السوفيتي في العشرينات من هذا القرن، ثم في الولايات المتحدة الأمريكية إبان الأزمة الاقتصادية في الثلاثينات بتأثير من رجال المسرح الذين هاجروا إلى أمريكا وشاركوا في

M. Ullusoy (١٩٤٢-) في تركيا.

على صعيد الكتابة، ظهرت مُصوص لمرح سياسيّ يتعرّض للقضايا العالمية الساخنة نذكر منها مسرحيات الألمانيّ بيتر فايس P. Weiss (١٩١٦-١٩٨٢) «الحديث عن فييتنام» و«تروتسكي في المنفى» و«أغنية الغول اللوزيتاني» وذلك فيمن توجّه المسرح الوثائقيّ، ومسرحيّة الفرنسيّ آرمان غاتي A. Gatty (١٩٢٤-) «الأم الجنرال فرانكو»، ومسرحيّتيّ الفرنسيّ جان جينييه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) «الزنج» و«البارافانات».

في دول العالم الثالث التي كانت تعيش فترة تحولات هامة على الصعيد السياسيّ (حركات تحرر واستقلال وتشكّل الدول)، لاقت أطروحة المسرح السياسيّ والمسرح الجماهيريّ زواجا لدى رجال المسرح وأخذت أشكالاً مُتنوّعة جدّدت مضمون وشكل المسرح، وهذا ما نجده في مسرحيّة إيميه سيزر A. Césaire (١٩١٣-) «موسم في الكونغو»، ومسرحيّات الجزائريّ كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩) «الرجل ذو الحذاء المطاطيّ» و«حرب الألفي عام»، و«فلسطين»، ومسرحيّة السوريّ سعد الله ونوس (١٩٤١-) «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ومسرحيّة اللبنانيّ جلال خوري (١٩٣٤-) «جحا في القريّ الأماميّة».

جدير بالذّكر أنّ مفهوم المسرح السياسيّ في العالم العربيّ شمل توجّهات مُتنوّعة: فإضافة إلى المسرحيّات ذات المضمون السياسيّ الواضح، والمسرحيّات التاريخيّة التي تعتدّد الإسقاط لطرح قضايا سياسيّة مُعاصرة كما في أعمال المصريّ القريد فرج (١٩٢٩-) وغيره، حاول عدد من المسرحيّين أن يغيّروا في شكل العروض المسرحيّة وفي شكل الكتابة بهدف التأثير

والصغيرة يُمكن أن تُوضّح الأفكار السياسيّة الهامة أكثر من المواضيع المباشرة. كذلك رَفَضَ مبدأ توحيد الصالة والخشبة الذي هدَف إليه يسكاتور، وحدّد طبيعة العلاقة التي يُمكن أن تنشأ بينهما. أي أنّه أعطى حيّة جديدة مُتكاملة إيديولوجيّة وجماليّة من خلال نظريّة المسرح الملحميّ.

جدير بالذّكر أنّ انتشار مسرح بريشت في أغلب دول العالم خاصّة من خلال جولة فرقته «البرلينر أنسابل» في أوروبا، وانتشار كتاباته النظريّة في سائر أنحاء العالم بما فيها العالم العربيّ، كان له تأثيره في خلق أشكال جديدة من المسرح السياسيّ في العالم.

في نهاية السّتينات من هذا القرن، ونتيجة للظروف السياسيّة التي خلفتها حرب فييتنام والحركات الثّلاوية في سائر أنحاء أوروبا، عاد يُعَار المسرح السياسيّ إلى الظهور بنّس جديد وأخذ أشكالاً مسرحيّة وحيّتها مُتعدّدة هدفت جميعها إلى إعادة زُبط المسرح بما هو سياسيّ بعيداً عن الشّعارات المباشرة. وقد كان هذا التّرجّه في الوقت نفسه نقىض التّيارات العبّيّة والتّدميّة التي ظهرت بعد الحرب العالميّة الثانيّة. من هذه التجارب عُروض فرقة «البريد أند بابيت» و«عروض فرقة سان فرانسيسكو مايم تروب» و«عروض فرقة مسرح العُمال المهاجرين «الكامبيسو» في أمريكا، وتجربة أوغستو بوال A. Boal (١٩٣١-) في مسرح المُضطهد\* في أمريكا اللّاتينيّة، وفرقة «التياترو إسكامبري» في كوبا، و«الآرينا تياترو» في البرازيل، وتجربة الإيطاليّ داريو فو D. Fo (١٩٢٦-) في تقديم مسرح سياسيّ/ شعبيّ يتعرّض لقضايا ساخنة في إطار الإضحاك واللّعب، وتجربة المسرحيّ ميعيت أولوسوي

ورؤية التسييس عند ونوس متكاملة من زاويتين، الأولى فكرية تتعلق بمضمون هذا المسرح (طرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية، ومحاولة استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل)، والثانية جمالية تهتم بشكل التعبير من خلال البحث عن أشكال مسرحية ملائمة، ومن خلال أسلوب التوجه إلى الجمهور الذي أرادته جمهوراً شعبياً. انظر: الشعبي (المسرح).

## Circus

## ■ السيرك

## Cirque

السيرك شكل من أشكال الفرجة\* تبلور اعتباراً من القرن الثامن عشر فصار عرضاً يقدم في خيمة في الهواء الطلق ويحتوي على فقرات متنوعة تستعرض مهارات مختلفة، ويهدف إلى التسلية. عُرف السيرك منذ القدم وكانت هناك أمكنة مخصصة لتقديم عروضه كما يبدو من الرسومات وقطع الخزف المكتشفة لدى الفراعنة في مصر ولدى قدماء اليونان، ومن الآثار المعمارية التي بقيت من الحضارة الرومانية مثل بضمار الحُيْل ومُلْرَج الكوليزيه في روما. لكن عروض السيرك كانت مختلفة عما نعرفه اليوم وتنجح إلى الإثارة، إذ كانت تقوم غالباً على عرض الحيوانات الغريبة ومشاهد صراعا فيما بينها ومشاهد ترويضها، أو مشاهد صراع العبيد مع الأسود، وصراع العبيد فيما بينهم بالعُناجر كما في الحضارة الرومانية حيث كان الحُيْل إلى العُنف أكبر، والمشاهد الدُموية تستثير غرائز الجمهور.

اختفى السيرك بشكله الثابت مكانياً في القرون الوسطى، ويبدو أن فقراته تبحرت

السياسي. من هذه التجارب ما تأثر بيريش وربط المسرح بالواقع، وهذا ما نجده في بعض مسرحيات جلال خوري وفي عروض البانوراما التاريخية والجداريات عند كاتب ياسين، وفي أشكال المسرح المرتبطة بحادثة سياسية محددة مثل «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» للسوري سعدالله ونوس (١٩٤١-)، و«أيام الخيام» للبناني روجيه عساف (١٩٤١-)، وعروض فرقة الحكواتي في القدس المحتلة، وعروض فرقة «بلالين» في الضفة الغربية.

كذلك ارتبط المسرح السياسي بمفهوم المسرح الجاد وعلى الأخص بمفهوم الالتزام الذي شغل المسرحيين بين الستينات والثمانينات وكان موضوع كثير من الندوات والمهرجانات. انحصرت هذه القوة بعد أن استهلك المفهوم مسرحياً وإعلامياً وتحول المتحمسون له إلى أشكال أخرى بعيدة (جلال الخوري انتقل من المسرح السياسي إلى الفودفيل\*).

## مفهوم التسييس في المسرح:

من الكتاب الذين طرَحوا بشكل مباشر ويعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ علاقة المسرح بالسياسة الكاتب اللبناني عصام محفوظ (١٩٣٩-) والكاتب المسرحي السوري سعدالله ونوس اللذان طرَحَا شعار التسييس في المسرح ومن خلاله، وهي تسمية تقترض التأثير على الجمهور ودفعه باتجاه محدد. وقد طرح ونوس هذا الشعار في مقدمة مسرحيته «مغامرة رأس المملوك جابر» التي نُشرت فيما بعد في كتابه «بيانات لمسرح جديد» (١٩٨٨) لأنه اكتشف الإشكالات التي تُحيط بمصطلح المسرح السياسي: فالمسرح برأيه غُله سياسي، ويجب التمييز بين المسرح السياسي ومسرح التسييس.

والمشي على الحبل ومشاهد اللياقة الجسدية المدهشة وترويض الحيوانات المتوحشة، ومنها ما هو ساخر وهزلي مثل فقرات المهرجين، ومنها ما هو استثمار للعجائبي مثل فقرات عرض التوائم السيامية والزجل ذي الرأسين ومصارعات الأقزام إلخ، ومنها بعض الفواصل\* الفنائية والمسرحية والفقرات التمثيلية التي تؤذيها الحيوانات؛ كما تطورت فيه تدريجياً مهارات الرياضة والسباحة والتزلج على الجليد والملاكمة والغناء والتهرج مما حوّل السيرك إلى ما يشبه عرض المُنوعات\*. من جانب آخر دخل العصر النسائي في تدريب الحيوانات وصارت الأزياء البراقة والملاحة والموسيقى المُميزة جزءاً لا يتجزأ من تقاليد الفرجة فيه. كما اتسعت الحلبة التي تُقدّم الفقرات فيها، وأحيط المكان بخيمة، واغتنت الأكسسوارات المستعملة، وأدخلت الكهرياء في كثير من الألعاب. يبدو من ذلك أن التطور التدريجي للسيرك حتى فترة القرن العشرين تميّز بانحسار الدور الفروسي في تدريب الحيوانات لصالح التنوع في الفقرات واستخدام الآلة والتكنولوجيا.

خلّق انتشار السيرك في يومنا هذا مراكز هامّة في دول لم تكن لديها في الأصل تقاليد سيرك كما هو الحال في أميركا حيث شجّع اتساع الأراضي والجساعات على ظهور الطابع التجوّلي لتلك العروض، وفي الصين حيث استثمرت مهارات الأداء الأثرياتي المعروفة في المسرح التقليدي في عروض سيرك تميّز بالدقّة والإعجاز، وفي روسيا حيث اكتسب شهرة واسعة وصار له طابع محلي وأصبحت عروضه تُقدّم للترفيه عن السياح.

في العالم العربي لم يكن السيرك بشكله المتكامل معروفاً منذ القدم، لكنّ ترويض الخيل

وصارت جزءاً من المشاهد البهلوانية التي كان يُقدّمها المُتعلّون الجوّالون *Jongleurs* بمصاحبة الحيوانات في الأسواق وساحات المُدن والقرى. ويبدو أنّ بعض الفرق الجوّالة للخبز القادمين من أواسط آسيا - حيث عُرفت تقاليد السيرك منذ القدم - لعبت دوراً هاماً في إعطاء السيرك طابعه الحديث.

في القرن السادس عشر عاد السيرك إلى الظهور في أوروبا على شكل سباقات الخيل في مضامير خاصّة، وذلك مع صعود البورجوازية التي كانت تحلم بخلق تقاليد فرجة تماثل تقاليد الفروسية لدى النبلاء.

في القرن الثامن عشر بدأ السيرك يأخذ شكله الحديث وتطوّر في اتجاهين مُتوازئين هما الاتجاه الإيطالي والاتجاه الإنجليزي، لكنّ أرضية تطوّره كانت فرنسا. فالإنجليزي فيليب آشلي Ph. Ashley يُعتبر مُبتكر السيرك الحديث في إنجلترا، لكنّه هاجر إلى فرنسا وخلق هناك مركزاً لعروض تدريب الخيل، ثمّ أتى بعده في فترة الثورة الفرنسية الإيطالي أنطونيو فرانكوني A. Franconi وعائلته فاقنتى نفس المدوّج الذي كان يُملّكه آشلي وتابع نفس أسلوبه. أدخل أولاد فرانكوني ثمّ أحفاده العروض الإيمائية وبعض الفقرات البهلوانية والمسرحية التي تعتمد البراعة الجسدية، ومع ذلك ظلّ السيرك بَسْرَحاً للفروسية وبيّنت مهارات ركوب الخيل المُكوّن الأساسي فيه.

ظهرت بعد ذلك فرق مُتعلّدة تنافست فيما بينها ممّا أدّى إلى إغناء عروض السيرك وانتشارها بعد عروجها من فرنسا إلى أنحاء أوروبا. فقد دخلت على هذه العروض عناصر جديدة منها ما هو على حُلود الخطر ويحول طابع الجدّة الكاملة مثل فقرات البهلوانات

الأسفل يَمَّا لمكان تقديم الفُقرات يَمَّا يَخْلُق إمكانيّة تنوع الفُقرات وتبديل التجهيزات والأكسسوار\* في المكان الذي لا يُراقبه الجمهور. كذلك فإنّ فضاء الفُرجة هو فضاء في درجة الصّفر يُمكن أن يَتَشَكَّل ويَتَغَيَّر بشكل دائم، ويَسْمَح بالانتقال من حالة إلى أخرى يُعلن عنها بموسيقى مُعيّنة أو بإضاءة\* خاصّة. هذه الخاصيّة، إضافة إلى غياب السّتارة\* ووجود الحَلَبَة على نفس مُستوى الجمهور\* تَسْمَح بخلق مُشاركة كبيرة بين المُتفرّج\* وما يَراه.

وعَرَض السيرك الذي يَهْدَف إلى تسليّة المُتفرّجين يَخْلُق مُتعة\* من نوع خاص: فهناك أركا مُتعة مُتَابَعَة الأداء، وإضافة إليها فإنّ فُقرات المَهارة الجسديّة وترويض الحيوانات المُفترسة تُثير لدى المُتفرّج شعورًا بالخوف والتوتر والترقّب لا يَلْتَب أن يَحُلَّ بعد لَحظَات بالَصُجْكَ الناجم عن فُقرات المَهْرَجين، أي أنّ العَرَض يَتَوَجّه إلى الجانب الانفعاليّ لدى الإنسان وَيَخْلُق لديه نوعًا من التنفيس.

### المَسْرَح والسيرك:

استفاد المسرح من السيرك واستقى منه الكثير من عناصره، وذلك فيمن التوجّه الذي ظهر في بداية القرن العشرين لتفسير المسرح الغربي بتقاليد الفُرجة الشعبيّة من خلال البحث عن أشكال مكانيّة تُحلّص المسرح من مَعوَقات العَلَبَة الإيطاليّة\*، وعن نوعيّة أداء أكثر حيويّة، وعن علاقه تَلَقُّ مُختلّفة. فعلى صعيد المكان\* نجد تَوَجُّها سينوغرافيًا (انظر هذه الكلمة) يَسْتَعِير من السيرك حَلَبَتِهِ الدائريّة وفضاءه المفتوح. وعلى صعيد الأداء\* نجد تَوَجُّها نحو الاستفادة من البهلوان والأكروبات كنموذج لمُمثل مُختلّف، وهذا ما يَبدو في دَعَوَات المُخرج

والصقور كان من الأمور الشائعة، وتدلّ بعض الوثائق القديمة أنّ مَرُوض الفُرود كان يَجُوب السُدن والقرى في أغلب البلدان العربيّة منذ القرن الثاني عشر ويُقدِّم فُقرات مُسلّية مُقابل بضعة قُرُوش. كذلك فإنّ الكثير من مَهارات السيرك مثل الحاوي وفُقرات السُحْر والبهلوانيّات وترويض الحيوانات كانت تُقدِّم في الساحات العامّة في المَغرب. أمّا المصريون فقد اشتهروا منذ القرن السادس عشر بفُقرات المَهْرَم البشريّ التي صارت فيما بعد من أهمّ فُقرات التوازُن في عُرُوض السيرك الغربيّ.

في بداية هذا القرن عَرَف السيرك الغربيّ انتشارًا في البلاد العربيّة مع جُولات بعض الفرق مثل سيرك ميلرانو الإيطاليّ والسيرك النمساويّ اللذين قَدَّما عُرُوضهما في سورية وفلسطين في العشرينات. أمّا في مصر، فلم يَقتصِر الأمر على مُشاهدة العُرُوض القادمة من الغرب وإنّما تأسَّست تقاليد سيرك محليّة، وتَشَكَّلَت فرق مُختصّة تَنقِلُ فيها مفاتيح المِهنة فيمن العائلة (سيرك عاكف، وسيرك الحلو). وقد استثمرت هذه المَهارات فيما بعد وبأشكال مُختلّفة في السينما ومَسارح الميوزيك هول\* (المُجَمَّلَة نعيمة عاكف كانت في الأصل صاحبة سيرك قبل أن تَنقِلَ للعمل في السينما).

### سينوغرافيا العَرَض وتَوَجُّهِ التَلَقِّي:

يَتِمّ عَرَض السيرك غالبًا في خيمة تُشيد في الهواء الطلق. وتكون الحَلَبَة فيه على شكل مساحه واسعة دائريّة أو بيضويّة تُحيط بها المَدْرَجَات المُخفضة للجمهور. وشكل الحَلَبَة المفتوح على أبعاد فضاء\* الفُرجة يَسْمَح باستثمار كُلِّ الأبعاد الأفقيّة والعموديّة للفضاء، ويتوجّه انتباه المُتفرّجين إلى الأعلى أو إلى

سيناريو في العصر الحديث في مجال السينما والتلفزيون حيث تدلّ على النصّ المكتوب الذي يستند عليه الإخراج\* ويمكن أن يحتوي على تفاصيل تقنية تتعلّق بطريقة تصوير العمل وتوعية اللقطات.

والسيناريو نصّ له طابع وظيفي. فهو لا يُنشر ولا يُطّلع عليه سوى القائمين على العمل. وهو بكتافته واقتصاده على الخطوط الأساسية فقط يختلف عن النصّ المسرحي التقليدي الذي يأخذ منحى أدبيًا نوعًا ما ويحتوي على تفاصيل أكثر دقّة. لهذا السبب يفتح السيناريو المجال واسعًا أمام الارتجال\* في المسرح لآته يترك للممثل\* حريّة بناء الدور انطلاقًا من مُعطيات محدّدة. ولذلك نجده غالبًا في الأشكال الشعبية التي تُعطي للممثل هامشًا من الحريّة ليتجاوب مع زُدود أفعال الجمهور\*.

استُخدمت كلمة سيناريو في البداية في الكوميديا ديلارته\* الإيطالية حيث كانت تسمّى لنصّ مكتوب كان يُعلّق في الكواليس\* ليُطّلع عليه المُمثّلون قبل دخولهم إلى الخشبة. يعرّض هذا النصّ مُخطّط العمل ويحتوي على ملاحظات مُرتبة مُشهّدًا بمشهد حول مسار وتطوّر الحدث الدرامي. بذلك يقترب السيناريو كثيرًا من الكانفا\* التي تُحدّد نقاط الارتكاز بالنسبة للمُمثّل الذي يترجّل دوره ارتجالًا، ومن المخطّط السردّي للحدث *Argument* الذي يوافق السيناريو ويكون أكثر إيجازًا.

واستخدام السيناريو ليس قصرًا على الكوميديا ديلارته فقط، فقد عُرف أيضًا في عروض الرُغويات\* وفي المسرح الإسباني، وفي المسرح الإليزابيثي حيث كانت تُستخدَم وثيقة تُسمّى *Platt* تحتوي على تعليمات فنيّة مُوجّهة من مُدير الفرقة لأعضائها تُحدّد دخول وخروج

الروسيّ فيسغولد مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) ودعاة المسرح المُستقبليّ وحركة الباهاوس Bauhaus الألمانية (انظر المُستقبلية، العمارة المسرحية).

من جانب آخر، شكّل السيرك بأعرافه وتقاليد مصدر إلهام للكتاب المسرحيين. فقد كتّب الروسيّ فلاديمير ماياكوفسكي V. Maïakovski (١٨٩٣-١٩٣٠) من وحي السيرك عددًا كبيرًا من المسرحيّات والاسكتشات الساخرة يلعب الأدوار فيها مُهرّجون وأكروبيات منها مسرحيّة *Mystère Bouffe* (١٩١٨)، كما أنّ الفرنسيّ جان كوكو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) استلهم من السيرك الكثير من العناصر في مسرحيته «استعراض».

لا زال السيرك في يومنا هذا مصدر إلهام للمُشرّحين الذين بنّوا عروضهم على شكل أداء المُهرّج\* وأسلوبه. من هؤلاء الإيطاليّ داريو فو D. Fo (١٩٢٦-) والفرنسيّة أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) التي قدّمت مع فرقة مسرح الشمس مسرحيّة «المُهرّجين» واستمرت يقنيّات المُهرّج كنوع من الارتجال\* لتحضير عروض هذه الفرقة، والفرنسيّ جيروم سافاري J. Savary (١٩٤٢-) الذي شكّل في فرنسا فرقة أطلق عليها اسم «السيرك السُحريّ الكبير وحيواناته العزينة» قدّمت عروضًا تستوحى من السيرك بُنيته.

انظر: المُهرّج، الميزيك هول.

## ■ السيناريو

Script

Scenario

كلمة إيطالية تُستخدم كما هي في أغلب لغات العالم وأصولها من كلمة اليونانية *skênê* التي تعني خُفّة المسرح. شاع استخدام كلمة



معرفة بالرسم والعمارة (الصور والألوان والأشكال والحجوم) والتخيلات المستخلصة في المسرح (الإضاءة) وهندسة الصوت) إضافة إلى القدرة على تحليل العمل لتجسيده. تُعنى السينوغرافيا بتنظيم الفضاء المسرحي لكل النواحي بدءاً من المساهمة في تصميم العمارة المسرحية إلى جانب المهندس المعماري، وتصميم مكان العرض بشكل عام انطلاقاً من الرؤية الدرامية والتأثير\* المُفترض على المُتفرج\*، إلى تصميم وتنفيذ الديكور\* وما يتعلّق به في عرض مُعيّن.

كانت الكلمة اليونانية Skénographia تعني في القرن الخامس قبل الميلاد فنّ تزيين واجهة الجزء المُخصّص للتمثيل Skênê بعوارض مرسومة تُمثل مناظر طبيعية أو معمارية تدلّ على مكان الحدث. أخذت الكلمة فيما بعد معاني متعدّدة حسب العصور، وانزلت المعنى من مجال المسرح إلى مجاليّ العمارة والرسم ليُعود إلى مجال المسرح من جديد. ففي عصر النهضة في إيطاليا كانت كلمة سينوغرافيا تدلّ على المنظور\*، وهو أحد الرسوم الثلاثة التي كانت تُقدّم للبناء قبل أن يشرع في البناء إلى جانب المسقط والواجهات، أي أنّ السينوغرافيا كانت من مُفردات العمارة. ولما صار تحقيق المنظور هو الأساس في تصميم الديكور المسرحي في عصر النهضة والقرن السابع عشر، صارت كلمة سينوغرافيا تدلّ على فنّ تحقيق المنظور بالرسم في ديكور المسرح واستبدلت بعد ذلك تدريجياً بكلمة ديكور.

في العصر الحديث صارت السينوغرافيا اختصاصاً أوسع من اختصاص الديكور. فمجال الديكور هو ما يوجد على الخشبة حصراً، في حين أنّ السينوغرافيا تقوم على بحث علاقة

المُمثلين وثقوّت استعمال الأكسوارات وإدخالها على الخشبة دون أن تكون أساساً للارتجال كما في سيناريو الكوميديا ديلارته.

في المسرح الحديث، وضمن التوجّه نحو تقليص دور الكلمة أو الجوار\* في المسرح لصالح التّركّز ومُكوّناته، وضمن الرغبة لإعطاء دور أكبر للارتجال المُمثل بناءً على ردود أفعال الجمهور، صارت هناك عودة لاستخدام السيناريو كبديل عن النصّ الأدبي، وهذا ما نراه في بعض أشكال المسرح التجريبيّ والمسرح التحريضي\*. وفي العروض التي تقوم على الهابنتغ\*، وكذلك في العروض التي يتخلّص فيها دور الكلمة إلى الحدّ الأدنى لإبراز الصورة التّربّية والحركة كما في عروض فرقة عُزب وُثي Bread and Puppet (انظر عروض الّثمي)، وفي بعض العروض الأولى للمخرج الأمريكي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-)، وعلى الأخصّ «رسالة إلى الملكة فكتوريا» ونظرة الأصم\*.

انظر: الكانثاء، الكوميديا ديلارته.

## ■ السينوغرافيا Scenography

### Scénographie

كلمة تُستخدَم اليوم في كلّ اللغات بلفظها المُستمدّ من الكلمة اليونانية Skénographia المنحوتة من Skêne = الخشبة، وgraphikos = تمثيل الشيء بخطوط وعلامات. في اللغة الإنجليزية يُستعمل إضافة إلى كلمة سينوغرافيا تعبير Set Design أي تصميم الخشبة. والسينوغرافيا بالمعنى الحديث للكلمة هي فنّ تشكيل فضاء التّركّز والصورة المشهّدية في المسرح والأوبرا\* والباليه\* والسيرك\* وغيرها من المجالات. وهي نشاط إبداعيّ فنّيّ يَتَرَض

الانسجام في أسلوب العمل ككل، ويتصّب عمله على معالجة الفضاء المسرحي بكلّ أبعاده (داخل/خارج) ومكوّناته (إضاءة وأكسوار من جهة، والتكوين من خلال الخطوط والكتل والفراغات والشكل واللون والملمس من جهة أخرى).

ولئن كان ديكور المسرح في الماضي يقوم على استثمار إمكانيات الرسم في تحقيق الإيهام\* فإنّ السينوغرافيا اليوم قامت على استثمار الفضاء المسرحي كفراغ من أجل إعطاء المسرح بُعداً شعرياً. من هذه المنطلق استثمر المخرج الروسي فيسولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) النظرية البنائية\* التي تقدّم على تناغم الخطوط الأفقية والعمودية في فراغ الخشبة للتوصل إلى شكل غرض يقوم على رفض الإيهام. كذلك فإنّ الروسيّ ألكسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) في تعاون مع الرسّامين في المسرح، فتح الباب أمام توجه جديد تجلّى في ألمانيا بأعمال القسم المسرحي من مدرسة الباهواوس Bauhaus الذي طوّر التجريب حول العلاقة بين الألوان والأشكال. وقد كان لهذا التوجه دوره في تطوير النظرة إلى سينوغرافيا المسرح.

من أهمّ الأسماء التي لمعت في عالم سينوغرافيا المسرح المهندس المعماريّ الألمانيّ والتر غروبيوس W. Gropius (١٨٨٣-١٩٦٩) مؤسس مدرسة الباهواوس Bauhaus، وهو الذي وضع تصاميم للمسرح يكون نموذجاً للمسرح الشامل\* وعمل إلى جانب المخرج الألمانيّ أروين يسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦). كذلك اشتهر السينوغراف التشيكي جوزيف سڤوبودا J. Svoboda (١٩٢٠-١٩٩٣) الذي أسس فرقة «لاتيرنا ماجيكا» في براغ وقام

بالإنسان (الممثل\* والمتفرّج\*) بالفضاء المسرحي، وعلاقة كلّ العناصر المسرحية بعضها بعضاً بما فيها الخشبة والصالة\*. وقد تركزت البحوث السينوغرافية المعاصرة على علاقة الفرّجة وتطوّرها عبر التاريخ (سينوغرافيا مسرح القرون الوسطى أو المسرح الإليزابيثي أو القلّة الإيطالية\*).

يمكن التمييز اليوم بين مجالين للسينوغرافيا المسرحية.

١- سينوغرافيا التّصيّات، ويتركّز مجالها على دراسة وتصميم واقتراح كلّ ما له علاقة بالمكان\* المسرحي. ويمكن أن يكون السينوغراف في هذه الحالة مهندساً معمارياً يتصّب عمله على:

- تحديد قياسات الخشبة وحجمها نسبة إلى الصالة انطلاقاً من نوعية العروض (مسرح، باليه، أوبرا الخ).

- تصميم العلاقة بين الصالة والخشبة معمارياً وتقنيّاً (شروط الرؤية وهندسة الصوت Acoustique) واختيار نوعية التجهيزات الصوتية والضوئية.

- حساب قدرة الصالة على استيعاب عدد مُعيّن من المُتفرّجين والقدرة على إخلاء الصالة ضمن شروط السلامة.

- تصميم أماكن التخليد الملحقة بالمسرح والأماكن المُخصّصة للممثلين والعاملين.

٢- سينوغرافيا الديكور:

وهي أقرب إلى صلب العملية المسرحية ويتركّز مجالها على تصميم الديكور، وفي كثير من الأحيان تصميم الرّئي\* المسرحيّ والأكسوار\* والأقنعة والمؤثرات الخاصة من إضاءة ومؤثرات سمعية\*. يعمل سينوغراف الديكور إلى جانب المخرج\* لكي يتحقّق

مع التطور الملحوظ في مجال التقنيات صارت السينوغرافيا مجالاً إبداعياً يُكرّس التقنيات المتطورة لصالح الفن، فالكثير من العروض المعاصرة صارت تقوم على الإحياء بالمكان من خلال الصوت والإضاءة (ديكور ضوئي وسُمعي) وعلى استخدام الليزر، وعلى تحقيق صور مُجمّعة بدون استخدام شاشات.

في السنوات الأخيرة اتّسع مجال السينوغرافيا بحيث تجاوز نطاق المسرح إلى ما هو تصميم الفراغ وشكل استخدامه في المعارض والمتاحف والعروض المبهرة والاحتفالات الجماهيرية مثل افتتاح الأولمبياد على سبيل المثال.

في العالم العربي ما زالت السينوغرافيا كاختصاص مُستقلّ معماريّ وتقنيّ له علاقة بالمسرح في خطواتها الأولى بل وتكاد تكون مجهولة.

في لبنان يَبرز اسم غازي قهوجي (١٩٤٣-) الذي عمل في تصميم الديكور لفرقة الأخوين الرحباني، وغيرهم من المخرجين، وفي المغرب الفنان التشكيلي محمد الإدريسي الذي تأثّر بالفن الياباني والصيني القديم وركّز أعماله على حركة الجسد في الفراغ، وفي تونس عماد جمعة الذي حصل على جوائز عالمية.

انظر: الديكور، المنظور، الرسم والمسرح.

باستخدام العروض السينمائية كمنصر دراميّ على الحُشبة، والسينوغراف البولونيّ جوزيف شايّنا J. Szajna (١٩٢٢-) الذي أدار ستوديو «المسرح» في كراكوفيا وتركّز عمله على البعد التصويريّ والعناصر المَركّبة التي تتولّد من مفردات اللغة التشكيلية في المسرح، والمصريّ رودّي صابونجي الذي يَبرز اسمه في يومنا هذا في مجال تصميم سينوغرافيا العروض لكثير من المخرجين المعاصرين في أوروبا.

في يومنا هذا صار التعاون بين المخرج والسينوغراف أساس تصميم وتنفيذ العرض المسرحيّ، بحيث يُتابع السينوغراف التحضير للعمل بمراحله كافة منذ قراءة النصّ وحتى تنفيذه. وهناك تعاون وثيق ودائم بين بعض المخرجين والسينوغرافيين مثل المخرج الفرنسي روجيه بلانشون R. Planchon (١٩٣١-) مع السينوغراف الفرنسي رونيه أليو R. Allio (١٩٢٤-) والمخرج الفرنسيّ أنطوان فيتييز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠) مع السينوغراف اليونانيّ يانيس كوكوس Y. Kokkos (١٩٤٤-). تحوّل بعض السينوغرافيين العاملين في المسرح إلى الإخراج\* مثل يانيس كوكوس، كما أنّ بعض المخرجين يقومون بتصميم سينوغرافيا عروضهم الخاصة مثل الأميركيّ روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-).

# ش

الشوارع خارج المَعبد. كذلك كان الأمر بالنسبة للمُمثِّلين الإيمائيين والمُمثِّلين الجَوَّالين *Jongleurs* في الحضارة الرومانية وفي القرون الوسطى في أوروبا، ولعروض مسرح الأسواق\* وعروض الكوميديا ديلارته\* والمسرح الجَوَّال\* وكل أشكال الفُرجة\* الشعبية في الساحات العامة.

في بدايات القرن العشرين ومع إعادة النظر بوظيفة المسرح في علاقته بالجماهير، اعتُبرت صيغة مسرح الشارع وسيلة هامة لتحقيق علاقة الفُرجة الحيويّة هذه. وفي السّينات من هذا القرن ظهرت تجارب استندت إلى التقاليد المسرحيّة الموجودة في التراث الشعبيّ، وانطلقت من الرّغبة في خرق أشكال العروض التقليديّة التي تدور داخل الصّالة المسرحيّة والتي تفتّرض وجود جمهور مُحدّد يذهب إلى المسرح. وقد هدفت هذه التجارب إلى إعطاء المسرح دفقاً جليدياً من خلال تطوير شكله الفنّي والتعامل معه كظاهرة اجتماعيّة مدنيّة، وإلى توسيع شرائح الجمهور. لذلك نجد أنّ هذه الصّيغة المسرحيّة ارتبطت بصيغ مسرحيّة أخرى تهيّف إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع مثل المسرح السياسي\* والمسرح الشعبيّ\* والمسرح التحريضي\*.

تنوّعت تجارب مسرح الشارع وانتشرت في أوروبا وأمريكا وفي العالم الثالث وقدّمت عروضاً كسّرت كلّ أعراف\* المسرح التقليديّ،

■ الشارع (مُسرّح-) Street Theatre

*Théâtre dans la Rue*

تسمية تُطلق على عروض مسرحيّة تجري خارج الصّالة المسرحيّة\* في الساحات العامة وفي الشوارع.

وخصويّة مسرح الشارع تكمن في أنّه يخلُق علاقة فُرجة لها طابع حيويّ يكون التلقّي فيها مُختلفاً عن علاقة التلقّي التقليديّة. فالعُرض الذي يجري في الشارع كمكان مفتوح مُتّطع من الحياة اليوميّة لا يسمّى بالضرورة إلى تحقيق الإيهام\* وإنّما إلى مشاركة المُشّرّج\*.

يُمكن أن تغيّب الخشبة\* في مسرح الشارع أو تكون مُجرّد منصّة مُرتجلة، لكن في كلّ الأحوال يظلّ هناك حيّز مكانيّ يرسمه الأداء\* هو حيّز اللّعب *Aire de jeu*. كذلك يغيّب الديكور\* الذي يُشكّل في المسرح التقليديّ القالب الإيهاميّ لأداء المُمثّل، ويُستبدل بأكسسوار\* يتّلام مع نوعيّة أداء تُبرز المسرحيّة\* وتُجعل من المُمثّل\* الحامل الأساسيّ للعُرض، فيكون توجّهه للجمهور أكثر مُباشرة. كذلك فإنّ الجمهور\* في هذا المسرح مُختلف لأنّه عبارة عن تجمّع عشوائيٍّ للمارة، أي أنّه مسرح يذهب إلى الجمهور وليس العكس.

وظاهرة مسرح الشارع ظاهرة قديمة لأنّ عروض المُمثّل اليونانيّ ثيسبيس *Thespis* (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) في القرن السادس ق.م التي سبقت مرحلة المُسابقات التراجيديّة كانت ترمّ في

تُستخدَم بالعربية أيضًا تسمية «كاراكتر»، وهي مأخوذة من الإنجليزية *Character* التي تعني بمعناها العام الكُتُب أو الصِّفة.

أما كلمة *Personnage* الفرنسية فمأخوذة من اللاتينية *Persona* التي تعني القناع، وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور\* الذي كان يؤديه الممثل\* عندما يضع القناع\* الخاص به. ذلك أنَّ الممثل الواحد كان يؤدي عدَّة أدوار بتبدل الأقنعة في نفس العمل. وهذا التقليد الذي استمرَّ من الكوميديا\* اللاتينية حتى الكوميديا ديلارته\* في إيطاليا يُعرِّف وجود تسمية «القناع» *Masque* التي تُطلق على الشخصيات النمطية\* فيها. فيما بعد توسَّع معنى كلمة *Personnage* ليدلَّ على الشخصية المسرحية والرواية ككيان متكامل يُشبه الشخص الحقيقي. بالمقابل، صارت تسمية شخصية تُطلق على أي شخص في المجتمع يُشكِّل حالة مُتميزة (الشخصيات السياسية والأدبية والاجتماعية).

- تُستعمل كلمة التشخيص في اللغة العربية للدلالة على أداء دور شخصية ما، أي التمثيل بالمعنى العام. أما كلمة *Personnification* فمُشتقة من اليونانية *Prosôpon* التي تعني الوجه أو الشخص. وكانت تعني بالأساس تجسيد الأفكار المُجرَّدة وتصويرها على شكل أشخاص ثمَّ صارت تدلُّ على التمثيل.

- والشخصية كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كُلِّ الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المُحاكاة\* مثل الملوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية\* والدراما الإذاعية\*.

وللشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحوَّل من عنصر مُجرَّد إلى عنصر ملموس عندما تتجسَّد بشكل حيٍّ على الخشبة من خلال

ولذلك أخذت تسميات منها تسمية المسرح الطليعي\* في أوروبا ومسرح الشداخلة *Théâtre d'intervention* في الولايات المتحدة ودول أمريكا اللاتينية، والمسرح المُغاير\* في إنجلترا، وكُلَّ الصِّبغ التي خُرِجت عن نطاق المسرح التقليدي والتجاري وعن نطاق المؤسسة مثل *Off Broadway* في أمريكا.

من أهمِّ الفِرَق التي استندلت إلى صيغة مسرح الشارع وتقاليد الفرجة فيه في يومنا هذا فرقة تُخَيَّر ودُمى *Bread and Puppet*، وفرقة سان فرانسيسكو الإيمائية *San Francisco Mime Troup* في أمريكا، وفرقة السيرك السحري *Magic Circus* في فرنسا، وغروض الإيطالي أوجينيو باربا *E.Barba* (١٩٣٦-) التجريبية في الشوارع والساحات.

من جهة أخرى، وعلى الصعيد العملي، بدت غروض مسرح الشارع التي صارت تُقدَّم في ساحات المُدن على هامش المهرجانات\* المسرحية صيغة ملائمة لفرق مسرح الهواة\* التي لا تملك مكان عرض تُقدَّم فيه.

انظر: الشعبي (المسرح-)، الأسواق (مسرح-)، الجوّال (المسرح-).

■ الشانسونيه *Chansonniers*

*Chansonniers*

انظر: عرض المنوعات.

■ الشخصية *Character*

*Personnage*

كلمة «شخصية» في اللغة العربية مُستحدثة وقد أخذت من كلمة الشخص التي تعني «سواد الإنسان وغيره تراه من بُعد»، أي أنها تعني السمات العامة فقط. وقد جرَّت العادة في مجال المسرح أن

من كونها تُمثل فردًا مُعيَّنًا. كذلك تَمَّ الاقتراب في تلك المرحلة أكثر فأكثر من الحياة اليومية وصولًا إلى تصوير الفرد، وبذلك صارت الشخصية تُحوّل صفات خاصة كثيرة تُقربها من الشَّخص العاديّ (المظهر الخارجي، العمر إلخ)، بل وأدخلت على الأعمال المسرحية عوامل اجتماعية نفسية لتفسير تصرف الشخصية، وهذا ما نلاحظه في كتابات الألمانِي غوتولد ليسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) والفرنسِيين دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) وبيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩) وغيرهم. كذلك ظهرت مُحاولات لتحقيق أكبر قَلَر من الإيهام\* من خلال توضيح الشخصية في وَسَط اجتماعي يَتَمَّ تصويره على الخشبة عبر الديكور\* والزَّي\* المسرحي، فصار المشهد المسرحي يَرسم الحياة اليومية بحيث يَتعرَّف المُتفرِّج من خلاله على نَفْسِه مُباشرة. وكان لذلك تأثيره على تَطوُّر شكل الأداء\*.

في القرن التاسع عشر وصلت الشخصية/الفرد إلى حَدِّها الأقصى في الدراما\* والميلودراما\* وفي أعمال المدرسة الطيبيّة\* في المسرح حيث صارت الشخصية صورة تَلَبَّق الأصل للشخص، وصار فعلها يُفسَّر بِالظُّرف الاجتماعي الذي تعيش فيه وبموامل أخرى وبثُل الوراثة والتكوين الفيزيولوجي والنفسِي. اعتبارًا من بدايات القرن العشرين، عَرَف المسرح الحديث تَوَجُّهًا نحو إعادة النظر في كُلِّ مبدأ المُحاكاة في الفن بشكل عام، وتَطَوَّرت هذه الفكرة في اتِّجاهات جمالية وبثُل الرِّمزية\* والتعبيرية\* والسريالية\*. أدَّى ذلك إلى الابتعاد عن النظرة السائدة إلى الشخصية كشخص يُمكن تفسير أفعاله وتبريرها، وإلى كَسْر وَحدة وتماسك الشخصية من خلال تفكيك فعلها وتفكيك

جسد المُمثل وأدائه. كذلك تَمَّيز الشخصية في المسرح وفي كُلِّ الفنون الدرامية عن الشخصية الرُّوائية في كونها تُعبِّر عن نفسها مُباشرة من خلال الجوار\* والمونولوج\* والحركة\* دون تَدخُّل وسيط هو الكاتب أو الراوي.

### ظهور الشخصية في المَسْرَح وتَطوُّرها:

في بداية المسرح اليوناني كان الجوار يَتَمَّ بين الجوقة\* ورئيس الجوقة الذي يَشكِّل الصوت الإفرادِي الوحيد. مع أسخيلوس Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) دخل دُور آخر مُحاور أطلق عليه اسم Protagoniste وهي كلمة تعني المُمثل الأول، ثُمَّ صارت تعني فيما بعد الشخصية الأساسية في الحدث. في تَطوُّر لاحق رفع سوفوكليس Sophocle (٤٩٥-٤٤٠ ق.م) عدد الأدوار المُحاورَة إلى ثلاثة، وهذا ما أدَّى إلى ظهور الجوار بشكله المُتكايل في المسرح. بالمُقابل لم يكن هناك تطابق بين عدد المُمثلين والأدوار لأنَّ المُمثل كان يُؤدِّي عدَّة أدوار يُحدِّد كُلٌّ منها القِناع المُستخدَم، وبالتالي لم يكن هناك ارتباط بين المُمثل والشخصية.

في تَطوُّر لاحق صار المُمثل الواحد يَخْتَصُّ بِدُور مُعيَّن في المسرح الذي يَعمَد الشخصيات النمطية، ولم يَظهر مفهوم الشخصية بمعناه الحديث في المسرح الغربي إلَّا اعتبارًا من القرن السابع عشر عندما تَمَّ التمييز بين المُمثل والدُور الذي يُؤدِّيهِ، ثُمَّ في القرن الثامن عشر مع صُعود البورجوازية وتَطوُّر النزعة الفردية.

تُعتبر هذه الفترة العصر الذهبي للشخصية في المسرح وفي الرواية: فانطلاقًا من الرغبة في تحقيق مُشابهة الحقيقة\* في المسرح، تَمَّ الابتعاد عن الشخصية المُؤسسية التي كانت تُعَمِّل نموذجًا مُستمدًا من الحَيال الجماعي (انظر التكلُّل) أكثر

مُسرحيَّ صفات تختلف عن صفاتها في عَرَض آخر حين يُجسَّسها مُمثل آخر.

### الشَّخصيَّة بين الفعل والصفة:

تتكوَّن الشخصية في المسرح من خلال أفعالها وخطابها ومَجَمَل الصفات التي تحيِّلها. وهناك دائماً علاقة جدليَّة بين فعل الشخصية وصفاتها تلعب دوراً هاماً في تحديد نوعيَّة الشخصية. وحين يَنبِغ الفعل يكون الأمر ذا دلالة، وهذا ما نجده في مسرحيَّة «هاملت» للإنجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) حيث تتحدَّد صفات هاملت من تَرُدُّه وعجزه عن الفعل. وكذلك الأمر حين تَطْفئ الصِّفة على الفعل وهذا ما نجده في شخصيَّة كاره البشر في مسرحيَّة الفرنسي موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٢) التي تجوِّل نفس العنوان.

- ميَّز أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في تحليله للمسرح اليوناني بين فعل الشخصية وصفتها وريَّك بينهما. لكنَّه أعطى الأولويَّة لفعل الشخصية الذي هو مُحَاكاة لفعل الإنسان، واعتبر أنَّ التعرُّف على صِفة الشخصية يَتِم من خلال أفعالها ضمن المواقف الدرامية الصُّراعيَّة في المسرحيَّة. وهذه النظرة إلى الشخصية لها علاقة مُباشرة بِبُنيَّة التراجيديا اليونانيَّة حيث تَغيب العوامل النفسية عند الشخصيات ويُطرح فعلها كخيار، ويكون هذا الفعل المُحرَّك الأساسي للحدث. مع تَطوُّر المسرح صارت الدوافع النفسيَّة والصفات تلعب دورها في تحديد فعل الشخصية، وهذا ما نجده في التراجيليا الكلاسيكيَّة الفرنسيَّة (صفات فيدرا تُؤثِّر على فعلها في مسرحيَّة الفرنسي جان راسين

العلاقة بينها وبين الظروف المُحيطة بها ممَّا جعلها تُقدِّم ثباتها كمسورة عن الإنسان وتبدو كشيء قابل للتشكيل. وهذا ما نجده بشكل واضح في أعمال الألمانيِّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وعلى الأخص مسرحيَّة «رجل برجل» التي تُعالج التحوُّلات المستويَّة لشخصيَّة غالي غاي. كذلك طُرحت الشخصية كشكل فارغ لا يَدُلُّ على مضمون مُحدَّد وثابت وهذا ما نجده في مسرح القَبَت\* بشكل عام، وعلى الأخص في مسرحيَّة «المُغنيَّة الضُّلعاء» للروماني يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣)، وفي مسرحيَّة «الأستاذ تاران» للفرنسيَّ آرثور آدموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠) حيث يتحوَّل الاسم الذي يَدُلُّ عادة على الهويَّة إلى تسمية فارغة لا تَسْمَح بالتأثير ولا بالتعرُّف، وفي مسرحيَّة «بانتظار غودو» للإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) حيث تَجزَّأ الشخصية ما بينها ولا يطرأ عليها أيَّ تحوُّل.

هذه الخلخلة في ثبات الشخصية ترافقت مع ظهور توجُّه نقديٍّ لاعتبار الشخصية عنصراً بُنيويّاً يُمكن تفكيكه (البُنيويَّة)\*، ولا اعتبارها أيضاً علامة تتحدَّد عبر مُكوِّنات مثل خطابها وخطاب بَقِيَّة الشخصيات عنها، وعبر علاقاتها بِبَقِيَّة العناصر الدرامية مثل الفضاء\* والأغراض الخ. وللهذه الشخصية/ العلامة وظيفة إِرْجاعيَّة تُعيد إلى شخص ما في العالم، وهذا ما يَسْمَح للمُتلقي بالتعرُّف عليها (السميولوجيا)\*.

إلا أنَّ هذه النظرة الجديدة لم تُصِل إلى حَدِّ النفي الكامل لوجود الشخصية كعنصر أساسي في المسرح، فهي وإن اعتُبرت علامة إلاَّ أنَّها تتجسَّد على شكل كائن إنسانيٍّ من خلال جسد المُمثل ممَّا يُعطِي للشخصية في كُلِّ عَرَض

كانت هذه الصفات صفات عامة تجعل من فعل الشخصية شيئاً معروفاً مسبقاً، تُسمى الشخصية دوراً (دور الخادم، دور الأب العاشق الخ)، أو تُسمى شخصية نمطية كما هو الحال في الكوميديا ديلاوته وفي الكوميديا بشكل عام (انظر الشخصية النمطية، الدور).

### الشخصية والممثل:

لا تكتمل الشخصية المسرحية إلا حين تتجسد فعلياً من خلال أداء الممثل. والفرق كبير بين الشخصية كما يتخيلها القارئ من خلال النص وبينها حين يؤديها ممثل ما على خشبة يُضفي عليها من صفاته الفردية كإنسان ما يُعطىها أبعاداً خاصة. كذلك فإن نوعية الشخصية وطريقة تصويرها في النص تؤثر تأثيراً كبيراً على نوعية الأداء. ففي المسرح اليوناني كانت الشخصيات أدواراً يؤدي الممثل الواحد عدداً منها بتغيير القناع الذي يضعه على وجهه دون الحاجة لأن يتقنصها. وفي المسرح الشرقي يتحدّد أداء الممثل بطبيعة الشخصيات المؤسسية والمنمّطة. وفي العصر الحديث، مع تطوّر الشخصية التي أصبحت في تصويرها قريبة من الكائن الحي، صار الأداء مختليفاً نوعياً يقوم على تقنص الشخصية (انظر أداء الممثل).

### الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية:

في التراجيديات اليونانية التي قامت على مفهوم البطل، كان هنك فصل كامل بين الشخصيات الرئيسية ونوعية أخرى من الشخصيات منها الشخصية الجماعية التي تمثلها الجوقة، ومنها الشخصيات الثانوية التي يتحدّد وجودها كضرورة درامية بمُكم وظيبتها المحددة في الحدث مثل شخصية الرسول والراعي والمربية. مع انحسار

J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩)، وفي المسرح الإليزابيثي (غيره عليل وتأثيرها على مجرى الأحداث في مسرحية شكسبير) وفي الدراما والميلودراما حيث دخلت على الشخصية إضافة إلى الصفات دوافع تتعلق بالوضع والوسط الاجتماعي.

- السمة العامة للكوميديا\* ولكل الأشكال المسرحية الشعبية هي أنّ الصفة الغالبة للشخصية غالباً ما تؤثر على فعلها وتحدده (بخيل هارباغون في مسرحية البخيل لموليير هو الذي يتحكم بأفعاله في الحدث، وفي الكوميديا ديلاوته طمع أركانان يتحكم بكل تصرفاته).

- ذهبت الدراسات الحديثة، وعلى الأخص تلك التي اهتمت ببنية السرد\* وتحليل وضع الشخصية في البناء السردية (الرواية والقصة والحكاية والمسرح الخ)، إلى ما هو أبعد من التمييز بين الشخصية كمجموعة من الصفات وبين الشخصية كفعل. فقد صار يتم التمييز بين الشخصية وبين القوة الفاعلة *Actant* التي تتوضع في البنية العميقة *Structure profonde* للنص، ويمكن أن تكون قوة مجردة أو تتجسد على شكل شخصية، وبين ممثل القوة الفاعلة *Acteur* أو ما يجسدها عبر الصفات في البنية السطحية *Structure de surface* للنص (انظر نموذج القوى الفاعلة، البنيوية والمسرح).

في المسرح، يمكن أن تتواجد الشخصية ضمن البنية السطحية وضمن البنية العميقة للنص، فهي يمكن أن تكون قوة فاعلة تتوضع في البنية العميقة عندما يكون لها دورها في الفعل المسرحي، كما يمكن أن تكون في نفس الوقت ممثلاً للقوة الفاعلة عندما تتوضع في البنية السطحية عبر الصفات التي تمثيلها. وفي حال



أطلق على الشخصيات التي تحيل هذا البعد اسم الشخصيات المجازية *Allégorie*. وتصوير المفاهيم المجردة بشخصيات مجازية أسلوب معروف في النحت وفي الأدب إذ نجد مثلاً عليه في كتاب «ربع الكتاب» للمؤلف الفرنسي فرانسوا رابليه *F. Rabelais* (١٤٩٤-١٥٥٣)، وفي مسرحيات القرون الوسطى وعلى الأخص عروض الأخلاقيات\*.

#### الشخصية النمطية:

(انظر هذه الكلمة).

#### الدور:

(انظر هذه الكلمة).

انظر: الشخصية النمطية، الدور، الخادم والخادمة، المهرج، نموذج القوى الفاعلة.

#### ■ الشخصية النمطية Type

##### Type

هي شخصية\* تقتصر إلى ما هو خاص وفردى وتتمتع بصفات محددة تطرح في عموميتها، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر وقبل أن تبدأ بالتصرف ضمن الحدث.

لا تعرف الشخصية النمطية أي تحول أو تأثير لانتمائها إلى الكثافة الإنسانية النفسية التي يمكن أن تجلها في الشخصية المسرحية. وهي تحافظ على ملامحها طوال الحدث مما يؤثر على طبيعة فعلها. نتيجة لذلك، غالباً ما يأخذ العمل الذي تكثر فيه الشخصيات النمطية طابع الحكمة\* المنمطة، كما هو الحال في الكوميديا ديلاطة\*.

من العوامل التي لعبت دورها في تشكيل الشخصيات النمطية في المسرح التقليد الذي

دور الجوقة في المسرح الغربي، انتقل دورها إلى هذه الشخصيات الثانوية، وهذا ما نجده بشكل واضح في الوظيفة الدرامية لكاتب الأسرار\*. مع تطور المسرح ازداد عدد الشخصيات الثانوية وصار هناك عدد كبير من الشخصيات الصامتة مثل الخوَّاس والخدَم أطلق عليها اسم كومبارس\*.

وفي حين كانت الشخصيات تعتبر ثانوية لأن دورها الدرامي أقل أهمية من دور البطل، ولأنها تنتمي إلى وسط اجتماعي أدنى من وسط شخصيات التراجيديا التي هي من الملوك والطبقة الأرستقراطية، يتغير المفهوم تماماً في الكوميديا وفي الأنواع\* المسرحية ذات الطابع الخليط كمسرح الباروك\* وكذلك في كل الأشكال المسرحية الشعبية التي استلهمت من تقاليد الاحتفال\* والكرنفال\* إذ لا يمكن اعتبار الخادم\* والمهرج\* والمجنون شخصيات ثانوية في هذه الأشكال كما هو الأمر حين تظهر في التراجيديا مثلاً.

مع تطور الأعراف الاجتماعية والقواعد\* المسرحية وظهور أنواع مسرحية جديدة (الدراما والميلودراما)، لم يعد هناك فصل واضح بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية إذ دخلت على المسرح شخصيات تنتمي إلى فئات اجتماعية متنوعة، وصار الخادم محوراً لكثير من الأعمال، وهذا ما نجده مثلاً في مسرحية «زواج فيغارو» لبومارشيه حيث يكون الخادم فيغارو محور الحدث برؤيته.

#### الشخصية المجازية:

التشخيص المجازي هو طرح مفاهيم مجردة على شكل شخصيات لها ملامح أو أسماء توحى بهذه المفاهيم (وفاء، جشع، موت إلخ) وقد

دليلاته التي كان يُطلق عليها في البداية اسم الأفعى ثم تحولت إلى شخصيات نمطية. وفي الحالتين تحول الشخصيات النمطية نوعاً من الأسلبة\* والتجريد.

تكثر الشخصيات النمطية في الأنواع\* المسرحية التي تهدف إلى النقد الاجتماعي أو إلى الإضحاك من خلال تضخيم الصفة بشكل كاريكاتوري، لذلك نجد في الكوميديا\* والغازس\* (المهزلة) والميلودراما\*. وغالباً ما تُشكل الشخصيات النمطية في المسرحية ثنائيات تبرز الثيوب من خلال التناقض (البخيل # الكريم، القوي # الضعيف، الأبله # الفطن).

عرف المسرح العربي منذ البدايات الكثير من الشخصيات النمطية المستمدة من تقاليد مسرحية غربية أو من أنماط اجتماعية محلية (جحا، الفرфор في صيغة السامر\* إلخ). وقد لاقت هذه الشخصيات نجاحاً وصار لها جمهورها المريض لدرجة أن بعض الممثلين ارتبطت أسماءهم بأسماء هذه الشخصيات، فقد اشتهر الممثل المصري علي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) بشخصية البربري عثمان، والممثل المصري نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) بشخصية كشكش بك، كما ابتدع الممثل اللبناني حسن علاء الدين شخصية شوشو. كذلك عُرف الممثلان اللبنانيان فيلمون وهبة ومنصور الرحباني (١٩٢٥-) بشخصيتي سع ومخول في كثير من الاسكتشات الإذاعية ثم على خشبة المسرح. كذلك أفرزت الدراما الإذاعية\* في سورية شخصيات نمطية وثنائيات، فقد عُرف تيسير السعدي (١٩١٧-) وصبا محمودي (١٩٢٧-) بشخصيتي صابر وصبرية، واشتهر حكمت محسن (١٩١٠-١٩٦٨) وأنور البابا (١٩١٥-١٩٨٧) بشخصيتي أبو رشدي وأم كامل.

عرفه بعض الحضارات في أن يتخصص الممثل\* بتقديم دور مُعين طوال حياته مما يسمح له أن يُطور شكلاً حركياً مُحدداً وتصرفاً خاصاً بهذا الدور\*.

والواقع أن مفهوم الشخصية النمطية يقترب كثيراً من مفهوم الدور، فعندما يكون للدور صفات تُحدده بشكل ثابت في عدة أعمال يُصبح شخصية نمطية. وعندما يكتسب الدور أو الشخصية النمطية صفات فردية ومُتغيرة حسب السياق الجديد، يُعتبر شخصية بالمعنى العام للكلمة. فدون جوان أو العاشق الدائم هو دور تحول إلى نمط عندما تكرر وجوده في عدة أعمال أدبية ومسرحية، لكن عندما يُضيف كاتب ما إلى هذا النمط صفات أخرى تُعطي كثافة إنسانية وثنائيات أحياناً صفته الأساسية المعروفة عنه، يحول المُؤامرات التي تسمح باعتباره شخصية مُفرّدة، وهذا ما فعله الفرنسي موليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٣) والألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في مسرحيتهما اللتين تحولان عنوان «دون جوان».

يُمكن التمييز بين شخصيات نمطية تحمل صفة ثابتة مُستندة من أنماط اجتماعية سائدة في مرحلة ما (الأب المُسلط، الزوج المخلوع، الشابة الساذجة، الجُندي المُتجيب)، وهي في هذه الحالة لا تحول أسماء عُلَم تُميزها كشخصيات وإنما تُقدم من خلال صفاتها أو من خلال تصرفاتها في الحدث مما يجعلها أقرب إلى مفهوم الدور، وبين أنماط مسرحية اكتسبت مع الزمن رومانز\* خاصة بحيث صار يُمكن التعرف عليها من مكوناتها مباشرة (الملابس والقناع\* والتسمية وطبيعة التصرف)، ودون الحاجة إلى تمهيد من قِبل الكاتب ضمن مُقدمة المسرحية. وهذه هي حال أولكان وياتالوني في الكوميديا

انظر: الشَّخصية.

### ■ الشَّرطية

تعبير فَرَج استعماله في الخطاب التقديري المسرحي في اللغة العربية لوصف أسلوب عمل مُخرج مسرحي ما، أو لوصف الديكور\* أو الأداء\*. وأغلب الظن أن كلمة الشَّرطية هي الترجمة العربية لكلمة Ouslovno الروسية التي تعني الظَرْف والظَرْط العام، ومنها تعبير Ousloven Teater الذي يعني المسرح الشَّرطي، في حين أن التعبير المُستخدم في الغرب لوصف هذا الأسلوب المسرحي الذي ظهر في روسيا في بدايات هذا القرن هو مسرح الأعراف Théâtre de la convention أو المسرح المسرحي Théâtre Théâtral.

والواقع أن هذا التفرع في التسميات بين اللغات المختلفة يَخْلُق التباساً في المعنى. فمصطلح الشَّرطية الذي ظهر في روسيا يقترب كثيراً ويتزامن مع ظهور مصطلح الأصلية\* في الغرب في بدايات القرن. وقد حصل ذلك في الفترة التي تَمَّ فيها البحث عن ماهية المسرح بالنسبة لبقية النظم الفنية والأدبية، ومحاولة ربط المسرح بالفن وفصله عن الأدب، وهذه هي الفكرة التي طرحها الروسي فيسولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) حين تحدث عن «إعادة المسرح للمسرح».

ظهر هذا التوجه في بداية القرن في روسيا كحركة فعل على المسرح الطبيعي الذي يقوم على ترسيخ الإيهام\*. ويعتبر الكاتب الروسي فاليري بريوسوف V. Brioussov من أهم المنظرين للشَّرطية في المسرح من خلال طرحه عام ١٩٠٢ لفكرة مسرح العرف الواعي Théâtre de la Convention Consciente. وقد قصد بذلك أن

تستخدم الأعراف\* المسرحية في العرض بشكل واعي ومقصود ومعلن مما يؤدي إلى ما يُسمى اليوم بإعلان المسرحة\*. استثمر المُخرج ميرخولد هذه الفكرة في أعماله المسرحية ونظر لها أيضاً في كتاباته عن المسرح، وتلاه المُخرج ألكسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) الذي انتقد أسلوب ميرخولد ونحا منحى خاصاً به.

والواقع أن ميرخولد لم يتعامل مع الشَّرطية كأسلوب فقط، وإنما كانت بالنسبة له جزءاً من نظرة جديدة للمسرح تُعَبِّر أن الإخراج\* عملية إبداعية تتخطى تصوير النص بشكل حرفي، وقراءة\* جديدة للنص المسرحي تستند إلى بنية العمل. وقد أدى توجهه هذا إلى تقديم نصوص من الماضي برؤية جديدة، وإلى توسيع الريبوتوار\* المسرحي.

### ملامح الشَّرطية في المسرح:

- رفض التصوير الإيهامي للواقع واعتباره خداعاً، والتأكيد على كسر الإيهام والمسرحية بحيث لا ينبغي عن ذهن المُتفرج\* ولا عن ذهن المُمثل\* أنهما في المسرح.
- الكشف عن الأعراف المسرحية لإبراز ماهية المسرح.
- محاولة استعادة صيغ من أشكال الفرجة\* الشعبية التي تقوم على أعراف خاصة بها مثل السيرك\* وإدخالها في المسرح لهذا الهدف.
- إعادة اكتشاف المسرح الشرقي\* والمسرح اليوناني القديم اللذين يقومان على المسرحية والأسلية، وكذلك استعادة وضع وأداء المُمثل فيه.
- المُطالبة بالديكور المؤسلب لأنه اجتماع خطوط وألوان تُعطي الملامح العامة ولا

بالغرب فَتَجَدَّدَتْ بُنْيَتُهُ وبدأ يَعْرِفُ نفس الاتجاهات والأشكال المعروفة فيه. لذلك صار من المُمْكِن التَّفْظِيْزُ بين المسرح الشرقي التقليدي، والمسرح الشرقي المعاصر.

### عُصُوْبِيَّةُ الْمَسْرَحِ الشَّرْقِيِّ التَّقْلِيدِيِّ وَسِمَاتِهِ الْعَامَّةُ:

- المسرح الشرقي التقليدي مسرح طَقْصِيّ انبثق عن الاحتفالات الدينية ثُمَّ انفصل عنها اعتبارًا من القرن السابع عشر مع استمرار وجود عناصر دينية فيه، إضافة إلى أصول أخرى شَعْبِيَّة ساعدت على بَلُوْرَتِهِ بشكل عَرَضٍ مسرحي. تُعتبر الهند اليَبُوعُ الأساسي للمسرح الشرقي عامة فقد حمل الْحَيَاجُ الهنود نَوَاة المسرح الهندي وطابعه الطَقْصِيّ حين كانوا يَجُوبُونَ الْوُجُوْدَ كَمُشْرِين. وهذا ما يَبْرُزُ تأثيرات الدراما الهندية، وعلى الأخص العروض المُستوحاة من ملحمتي الرامايانا والمهاباهاراتا على مسرح جزيرة بالي وتايلاند وكمبوديا وسيلان أكثر منها في الهند نفسها.

في تَطَوُّرٍ لاحق، دخلت على المسرح الشرقي التقليدي عناصر جديدة، منها شخصية الراوي الذي يَسْتَعِينُ بِالسَّرْدِ لَطَرَحِ الْحَدَثِ ومُحَاوَرَةِ الْجُمْهُورِ لأخذ رأيهِ ما يَحْصُلُ. وقد كان لذلك تأثيره على بُنْيَةِ هذا المسرح الذي لم يَعْرِفْ تَصَاغُفًا درامياً بِالْمَعْنَى الْغَرْبِيَّةَ للكلمة إذ أَنَّ عناصر الْفَنَاءِ وَالرَّقْصِ وَالسَّرْدِ التي تَتَخَلَّلُ مَقَاطِعَهُ تُخَفِّضُ من جِدَّةِ التَوَثُّرِ.

- المسرح الشرقي التقليدي مسرح شامل\* يَجْمَعُ بين الفنون الْمُخْتَلِفَةِ. وسبب ذلك يعود لكون المسرح الشرقي يَنْبَغُ من عَقِيدَةِ Sangita التي تقول أَنَّ الْفَنَ يَهْدُمُ على أركان ثلاثة هي

تَشْكَالٌ لِإِجْرَاعًا مُبَاشَرًا لَوَاقِعِ مُحَدَّدٍ، على العكس من التصوير الإيقوني في الديكور والأزياء.

- رَفَضُ الْمُجَسِّمَاتِ (الماكيت) التي كانت تُقَدَّمُ عادة كمسرح للديكور مُسْتَقِلٌ عَنْ رُؤْيَا الْمُخْرِجِ لِلْعَرَضِ، واستبدالها بالرسم التوضيحي التي تُوَضِّحُ هذه الرُّؤْيَا.

بَديِرُ بِالذِّكْرِ أَنَّ الْمَسْرَحِيَّ الْأَلْمَانِيَّ بَرْتُولَ بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) لم يَسْتَخِمْ مُصْطَلَحَ الشَّرْطِيَّةِ بِشَكْلِ صَرِيحٍ، لَكِنَّهُ حَقَّقَ فِي مَسْرَحِهِ خُلَاصَةً تَجَمُّعَ بَيْنِ الْوَاقِعِيَّةِ وَالشَّرْطِيَّةِ فِي الْعَرَضِ.

انظر: الأعراف المسرحية، الأسلية، المَسْرَحَةُ.

### ■ الشَّرْقِيُّ (المَسْرَحُ - Far-East Theatre Théâtre de l'Extrême-Orient

تسمية أُطْلِقَتْ فِي الْغَرْبِ عَلَى مُجْمَلِ الْأَنْوَاعِ\* وَالْأَشْكَالِ\* الْمَسْرَحِيَّةِ وَأَشْكَالِ الْعُرُوضِ الْمَعْرُوفَةِ فِي مِيقَاتِ الشَّرْقِ الْأَقْصَى (الصين واليابان والهند وفيتنام وكمبوديا وأندونيسيا وكوريا وتايلاند إلخ)، وَأَهْمُهَا أَوْبَرَا بِكِين\* وَمَسْرَحُ النُّو\* وَالْكَابُوكِي\* وَالْبُونْرَاكُو\* وَالْكِيُوْفَن\* وَالْكِنَاكَاي\* وَغَيْرَهَا.

ظَلَّ هَذَا الْمَسْرَحُ مُتَعَلِّقًا عَلَى نَفْسِهِ وَلَمْ يَرْتَمِ الْإِشَارَةُ إِلَيْهِ إِلَّا بِشَكْلِ عَابِرٍ فِي كُتُبِ تَارِيخِ الْمَسْرَحِ الْغَرْبِيَّةِ حَتَّى نَهَايَةِ الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ حَيْثُ اكْتَشَفَتْ جَمَالِيَّاتُهُ وَتَكَلَّتْ مَصْدَرُ الْإِلْهَامِ لِلْمَسْرَحِ فِي الْغَرْبِ.

بِالْمُقَابِلِ، وَغِيْمَنُ حَرَكَةُ الْإِفْتِتَاحِ الْعَالَمِيَّةِ الَّتِي عَرَفَهَا الْمَسْرَحُ فِي الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ، وَفَضْلُ التَّأَثُّرَاتِ الْمُتَبَاكِلَةِ بَيْنَ مَسَارِحِ الْعَالَمِ، انْفَتَحَ الْمَسْرَحُ الشَّرْقِيُّ عَلَى التَّجَارِبِ الْحَدِيثَةِ وَتَأَثَّرَ

على سبيل المثال يُستدلّ عليها ببعض الحركات الموسّلة).

في البدايات كانت عروض المسرح الشرقي تُقدّم في القصور. اختياراً من القرن الثالث عشر ظهرت فرق مُثّلين مُحترفين كانت تُقدّم عروضها في الأديرة بمناسبة الأعياد. كذلك يُذكر أنّ النساء كن يشاركن في العروض في بدايات هذا المسرح ثمّ ما لبث أن استبعدن منه بتأثير من الديانة البوذية، وذلك حتّى القرن التاسع عشر حيث صارت المُثّلات يؤدين أحياناً أدوار الرجال. وإعداد المُثّل في هذا المسرح له شكل خاصّ إذ يأخذ شكل تدريبات صعبة وقاسية تتمّ في مؤسسات مُخصّصة أو تتقلّ أبا عن جدّ ضمن العائلة الواحدة ولعدة أجيال مُتتالية.

اهتمّ الغرب بالمسرح الشرقي التقليدي منذ بداية القرن العشرين حيث شكّل مصدر إلهام لتنشيط المسرح وتجديده على مُستوى شكل العرض والإخراج\*. وتُعتبر الزيارة التي قامت بها فرقة من جزيرة بالي إلى أوروبا في عام ١٩٣١ فاتحة اكتشاف المسرحيين الغربيين لخصائص وجماليات وبنية هذا المسرح. من أهمّ الذين استوحوا من المسرح الشرقي المُخرج الروسي فيسغولود مييرغولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) والسويسري أورليان لونييه يو A. Lugné-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) الذي قدّم أوّل عمل إخراجي غربي لمسرحية شرقية عندما عرض النصّ السنسكريتي «هري الصلصال». كذلك فإنّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) استند إلى كثير من العناصر الأساسية في المسرح الشرقي لإبهاغة نظريته عن المسرح الملحمي\* وتحقيق

الموسيقى والرقص والشعر تتداخل معاً في العرض المسرحي ينسب متفاوتة حسب المناطق. وهذه الخصوصية للعرض المسرحي تُبرّر امتداده الزمني الطويل الذي يمكن أن يستمرّ عدّة ليالٍ، بحيث تُقدّم في الليلة الواحدة عدّة مسرحيات. ولذلك فإنّ طبيعة الفرقة التي تُخلّقها هذه العروض تختلف عمّا يحصل في المسرح الغربي (انظر النو - مسرح).

- لا تُجد في أيّة مرحلة من مراحل تاريخ المسرح الشرقي فصلاً واضحاً بين الأنواع المسرحية التقليدية المعروفة في الغرب لأنّ العرض المسرحي ذا الموضوع الجادّ أو الأسطوريّ يُمكن أن يحتوي على فواصل مُضحكة (انظر الكيوغن). كما أنّ المشاهد العنيفة فيه يُمكن أن تأخذ طابع الغرونتسك\*. كذلك لا يوجد فيه تمييز بين اللغة الشعرية واللغة الثرية اللتين يُمكن أن تجتمعا معاً بسبب تلازم الفناء والكلام في النصّ.

- هو مسرح الأعراف\* المُنظمة التي تتحكّم في كلّ عناصر العرض: فالأداء\* فيه مؤسّسب لدرجة كبيرة وتجريديّ يقوم على الرمز. وهو أداء يعتمد عن الإيهام\* ويقوم على الحركة\* المُنظمة والإلقاء\* المُنتم. على صعيد الشكل، يُميّز العرض المسرحي ببساطة الديكور\* وشروطه في حين تُولى عناية كبيرة للزّين\* المسرحي والمكياج\* والأقنعة التي تُشكّل روائع يُعرفها المُفترجون جيّداً. كذلك فإنّ العناصر الزمانية والمكانية لا تُوضّح من خلال الديكور وإنما تظهر من خلال الأداء الإيمائي الذي يستثير مُخيّلة المُفترجين (حلول الليل وفترة النوم يُستدلّ عليها بفرقة صمت وجمود في الحركة، كما أنّ ساحة المعركة

كذلك كانت هناك مُحاولات لخلق مسرح يستعير الصَّيغ الغريبة بشكل كامل مثل المسرح الحر\* الذي أسسه أحد مُثلي الكابوكي، وهو الياباني إيشيكاوا سادانجي Ichikawa Sadanji واستعار فكرته من الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) فُلِجِب دورًا في إدخال الأداء الواقعي الذي يتناقض تمامًا مع الأداء التقليدي. كذلك ظهرت في هذا المسرح توجّهات مُوازية للتوجّهات الغريبة مثل المسرح البروليتاري\* والمسرح الفني ومسرح المُمثل الخ.

انظر: النو (مسرح الـ-)، البروناكو، الكاتاكال، الكابوكي، الكيوغن، أوبرا بكين.

#### ■ الشعبي (المسرح) - Popular Theater Théâtre Populaire

طُرحت فكرة المسرح الشعبي بصيغ وتسميات مُختلفة باختلاف المنظور إلى دور المسرح ومهمته من إمتاع وتوعية: فهناك تسمية المسرح الشعبي Théâtre Populaire وهي الأوسع، وهناك تعبير مسرح الشعب Théâtre du peuple والمسرح للشعب Théâtre pour le peuple. تَبْلُورُت فكرة المسرح الشعبي كَرَّة فعل على المَرَكِزَة في الثقافة وفي المسرح، وعلى توجّه المسرح البورجوازي إلى الشعب، وعلى اقتصار الربرتوار\* المسرحي على نوعيّة مُعيّنة من المسرحيات. وقد ارتبط ظهور مفهوم المسرح الشعبي وتَبْلُورُه في نهاية القرن التاسع عشر بالوعي الإيديولوجي الذي رافق الحركات العماليّة إبان الثورة الصناعيّة وتشكيل النقابات في الغرب، وبالرغبة في استعادة الطابع الاحتفالي الذي كان عليه المسرح في الماضي، واستعادة زخم الاحتفالات الشعبيّة والوطنية

الغريب\*. وما زال المسرح الشرقي التقليدي حتى يومنا هذا يُشكّل مَرَجًا لرجال المسرح وللشعّرين، وعلى الأخص فيما يتعلّق بنوعيّة الروايز التي تتحكّم بالعرض وإعداد المُمثل ويأداه على الصعيد الحياتي والمسرحي (انظر الأنثروبولوجيا والمسرح).

#### المسرح الشرقي المعاصر:

من العوامل الهامة التي لَبِست قَودها في غرق الطُّوق المُخلَق للمسرح الشرقي وتأثره بالتجارب الغريبة ما يلي:

- ظروف الحرب العالمية الثانية والاحتلال الأمريكي لليابان ولفيتنام.
- تأثيرات المسرح السوفييتي على الصين وكوريا.

- حركة الترجمة التي أدّت إلى التعرف على ربرتوار\* المسرح العالمي، والدور الذي لَبِسته المدارس التبشيرية في التعريف بتقاليد المسرح الغربي، فقد كانت تُقدّم فيها مسرحيات بالفرنسية والإنجليزية ممّا كان له أثره في إدخال تقاليد المسرح الكلامي التي لم تكن معروفة سابقًا في تلك المناطق وعلى الأخص في الصين (انظر مَدرسي - مسرح).

- تأسيس المعاهد\* المسرحية التي يُدرّس فيها تاريخ المسرح العالمي والمناهج المُختلفة لإعداد المُمثل.

من أهمّ مظاهر هذا التغيير مُحاولات تحديث فنّ الكابوكي من الداخل اعتبارًا من الجزء الثاني من القرن التاسع عشر فيمن حركة التوجّه الجديد Shingeki، وتوجّه تطوير المسرح الياباني من خلال استعارة النموذج الأوروبي، وهذا ما يُعرف بالمسرح الجديد الياباني Shingeki الذي ظهر في بداية القرن العشرين.

خلال حفل المسرح في جولة إلى المحافظات في عروض تشبه عروض السيرك\* والممثلين الجوالين. لاقت تجربة جيميه نجاحًا في البداية، لكن المشروع فشل فيما بعد لأنه لم يستند إلى تغييرات جذرية على صعيد بنية العرض، إذ احتفظ بشكل المسرح التقليدي القائم على المواجهة بين الخشبة\* والصالة. في محاولة جديدة قام جيميه ومعه آخرون عام ١٩٣٠ بإعادة طرح المفهوم نظريًا، إلا أن الصيغة لم تتبلور بشكل كامل إلا مع المخرج الفرنسي جان فيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١) الذي أجرى تغييرًا جذريًا في بنية المسرح انطلاقًا من رغبته في الوصول إلى أكبر عدد ممكن من الناس من خلال تغيير شروط العرض والإخراج\*، وتقديم شيء مختلف للجمهور الشعبي، وهذا ما قصده بتعبير «المسرح خلعة عامة». وقد أسس فيلار «المسرح الوطني الشعبي» عام ١٩٤٧، كما طرح مشروع يهرجان\* أفينيون المسرحي وافتتحه في نفس العام، ويعتبر كتابه «المسرح الشعبي» مرجعًا في هذا المجال.

عرفت إنجلترا اتجاهًا مماثلًا من خلال فرقة «مسرح الوحدة» Unity Theatre عام ١٩٣٦ التي ربطت نفسها كمسرح بإطار المركز الثقافي، وتوجّهت لجمهور من العمال. وفي الاتحاد السوفيتي والدول الاشتراكية والصين، تحقّق توجه المسرح نحو الجماهير العريضة عمليًا من خلال نشر الصالات المسرحية في كلّ الجمهوريات والمدن ولكل فئات الشعب، ومن خلال ابتكار صيغ متنوعة لمسارح تتوجّه إلى مختلف فئات الشعب مثل العمال وأفراد الجيش والأطفال إلخ، ومن خلال جعل أسعار بطاقات الدخول إلى المسرح رمزية.

في ألمانيا أوب المسرحيان إروين يسكاتور

المقوية. وقد شكّل المسرح الشعبي في حينه الصيغة الأولى التي انبثقت عنها أشكال\* مسرحية أكثر تحديدًا في ألمانيا والاتحاد السوفيتي والدول الاشتراكية (سابقًا) منها المسرح البروليتاري\* والمسرح العمالي\* والمسرح السياسي\* والمسرح التحريضي\*.

يُعتبر الفرنسي موريس بوتيشير M. Pottecher (١٨٦٧-١٩٦٠) أول من شكّل مسرحًا للشعب في مقاطعة الفوج في فرنسا عام ١٨٩٥ إذ قدّم عروضه في الهواء الطلق ويعبأ عن العاصمة. وتعتبر هذه التجربة التي ما تزال حية حتى اليوم تجربة رائدة لأنها مهّدت الطريق أمام الكثيرين من رجال المسرح وكتبه في طرح وتحديد مفهوم المسرح الشعبي. في حوالي ١٨٨٩، تأسست فرق المسرح الشعبي في نطاق النقابات في ألمانيا، وكتب لها مسرحيات سُميت المسرحيات الشعبية Volksstück. بعد ذلك ظهرت تجارب متعدّدة وخاصّة في فرنسا. وقد ألب الفرنسي رومان رولان R. Rolland (١٨٦٦-١٩٤٤) دورًا هامًا في تثبيت هذا المفهوم وتطبيقه، فقد كتب مجموعة مقالات ظهرت في كتابه «مسرح الشعب» (١٩٠٣)، وفي تحدّد ملامح مسرح يقف فيد الثقافة المستغاة من الماضي. كما كتب عام ١٩٠٠ ضمن هذا المنظور مسرحيات مُستمدّة من التاريخ هي «١٤ تموز» و«دانتون».

أما فيرمان جيميه F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) الذي تأثر بما رآه في فيينا وبروكسل، فقد طرح صيغة مسرح يتوجّه للشعب حيثما وجد من خلال المسرح الجوال\*. فقد صمّم جيميه ما بين عامي ١٩١١ و١٩١٣ قطارًا من ٣٧ مقطورة يسير بالبخار أسماه «المسرح الوطني الجوال». وقد قصد بتجربته هذه كسر نطاق المركزية من

التقاليد الشعبية منها «مجموعة دلا روكا II gruppo della rocca».

أما المسرح الشعبي في أمريكا اللاتينية فقد اعتمد على سينج محلية مثل المسرح الريفي والمسرح الزعوي وأعطاهما توجهات سياسية شعبية وعابثًا تعليميًا تحريفيًا.

في العالم العربي، وبسبب غياب التقاليد المسرحية، أخذت أطروحة المسرح الشعبي منحى خاصًا. فقد انطلق الرواد الأوائل من هاجس إرساء قواعد الفن المسرحي الجديد وقدموا أفكارًا كان يُمكن أن تؤدي بالمسرح لأن يتحول إلى تقليد شعبي، لكن هذا لم يتحقق لأن المسرح ظل مرتبطًا بالمُدن ولا يبيما العواصم، ويفتات مُحددة من المُتفرجين.

في الستينات من هذا القرن مع تصاعد المد اليساري في البلاد العربية، طُرحت فكرة نشر المسرح على المستوى الشعبي. وكان مفهوم المسرح الشعبي جزءًا من توجه أوسع هو إرساء قواعد مسرحية في المنطقة. وقد أخذ هذا الطرح صيغًا مُتعددة منها ما تم على مستوى المؤسسات المسرحية الرسمية مثل تأسيس وتمويل مسارح في المُحافظات مع ربطها بالمراكز الثقافية، ومنها اعتماد أسلوب جولات الفرق على المُدن والقرى.

أما على مستوى الكتابة والإخراج، فقد كان مُنطلق التوجه إلى جمهور عريض سببًا في محاولة إيجاد صيغ مسرحية مُستلقة من التراث المحلي والاحتفالات الشعبية مثل صيغة مسرح السامر\* والمسرح الريفي، والاحتفالية التي دعا إليها المغربي عبد الكريم برشيد (١٩٤٣-)، واستخدام أسلوب الحكواتي\* والراوي، وهذا ما نجده في كثير من الأعمال المسرحية مثل مسرحية «الزومعة» (١٩٦٤) للكاتب المصري

E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦)، ومن بعده برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) قورًا أساسيًا في تطوير منظور المسرح الشعبي. وعلى الرغم من أنهما لم يذكرا في كتاباتهما النظرية تعبير المسرح الشعبي الذي انطلق منه الفرنسيون، إلا أن الصيغ المُختلفة التي اقترحاها مثل المسرح البروليتاري، والمسرح السياسي، والمسرح التحريفي، والمسرح الملحمي\*، كانت تُصَب جميعها في نفس المنظور لأنها طُرِحت تقصيد التوجه إلى جماهير عريضة من خلال يفتيات مُختلفة.

بعد الحرب العالمية الثانية، وبثأثير انتشار نظرية المسرح الملحمي من خلال جولات فرقة البرلينر أنسابل في الخارج، أخذ المسرح الشعبي في أوروبا ملامح جديدة. فقد أُعيد طرح المُلاقة ما بين المسرح والسياسة والجمهور الشعبي نظريًا، وهذا هو التوجه الذي أخذته مجلة المسرح الشعبي Théâtre Populaire في فرنسا مثلاً. ومن جهة أخرى تم التركيز على اللامركزية في الثقافة من خلال تأسيس مراكز ثقافية في الضواحي والمُدن الصغيرة.

في الستينات، وبثأثير من ظهور الحركات الطُلاية، أخذت أطروحة المسرح الشعبي في أوروبا وأمريكا اللاتينية صيغًا جمالية وإيديولوجية جديدة من خلال ظهور فرق وأتجاهات طليعية اعتمدت أسلوب التجريب\* نذكر منها توجه «المسرح المُختلف» في إنجلترا، وفرقة «بريد أند بايت» Bread and Puppet التي كُيبت قورًا كبيرًا في تعبئة الجو العام ضد حرب فيتنام في أمريكا. في إيطاليا، وضمن التوجه إلى كسر المركزية الثقافية بعد عام ١٩٦٨، أُسست تعاونيات مسرحية تقوم على صيغة الإبداع الجماعي\* وتمتد شكل الأداء الشعبي من



المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الفنية والكيفية لهذا الفن.

من جهة أخرى، فإن المسرح في مختلف الحضارات القديمة كان يكتب شعراً، وهذا ما نجده في المسرح الشرقي القديم وفي المسرح اليوناني والروماني.

بدأ ظهور الجوار\* الشرقي في المسرح في الغرب منذ القرون الوسطى مع الميل إلى استخدام اللهجات المحلية في بعض الأشكال المسرحية الشعبية التي ترتبط أكثر من غيرها بالحياة العامة، وخاصة الأشكال الكوميديّة، ممّا يدل على أنّ استخدام الشعر في المسرح كان يرتبط بأسلوب تصوير الواقع فيه. يبدو ذلك بشكل واضح في القرن التاسع عشر ضمن حركة الواقعية\*. فقد صار الترفيع المسرح بمختلف أنواعه، أمّا الرواية التي انبثقت من اللغات المحكيّة المحلية، وارتبط تطورها بظهور الواقعية، فلم تكتب إلاّ نثرًا على مدى تاريخها، وكللك الأمر بالنسبة للسينما أو الدراما التلفزيونية\*.

والواقع أنّ استخدام الشعر في المسرح الأوروبي منذ عصر النهضة كان يعني استخدام أسلوب تعبير رفيع المستوى، ولذلك فإنّ الأنواع\* التي اعتبرت رفيعة والتي التزمت بقواعد النوع المسرحي مثل التراجيديا\* كانت تكتب شعراً، وهذا ما نجده في التراجيديات الكلاسيكية الفرنسية التي كتبها بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وجان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩)، وفي مسرحيات الإنجليزي جون درايدن J. Dryden (١٦١١-١٦٦٦). بالمقابل لم تلتزم الأنواع الأخرى بذلك بشكل واضح، فأغلب كوميديات موليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٣) الكلاسيكية كانت

محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣)، ومسرحيّة «مغامرة رأس المملوك جابر» للسوري سعد الله ونوس (١٩٤١-)، والأعمال التي قلمها اللبناني روجيه عساف (١٩٤١-) مع فرقة «الحكواتي» مثل «حكايّا ١٩٣٦» و«أيّام الخيام». يُعتبر المغربي الطيّب الصديقي (١٩٣٧-) من أكثر المسرحيين ارتباطًا بصيغة المسرح الشعبي. فقد عمل في مسرح الفرنسي جان فيلار، وبعد ذلك مارس المسرح في المسرح العماليّ ومسارح النقابات في المغرب، وأدار في الفترة ما بين ١٩٦٥-١٩٧٢ «مسرح الناس»، وكان يطمح إلى إدخال المسرح إلى تجمّعات كلّ الفئات الاجتماعية الشعبية والزراعية. وقد أدخل الصديقي على عروضه تقنيّات مستقاة من التقاليد الشعبية في المنطقة منها مسرح الحلقة وأسلوب الحكايّا والمقامات، وذلك في مسرحياته التي قلمها تحت عناوين مثل «بيدي عيد الرحمن المجلدوب أو رباعيات المجلدوب»، ومقامات بديع الهمداني\*.

انظر: السياسي (المسرح-)، العمالي (المسرح-)، التحريفي (المسرح-)، الجوّال (المسرح-).

### ■ الشّعريّ (المسرح-) Poetic Drama Théâtre Poétique

تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعراً أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعراً والمسرح المكتوب نثراً.

والعلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يُسمّى شعراً درامياً، كما أنّ الكاتب المسرحي كان يُسمّى بالشاعر. وقد صنّف أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)

شعرًا أو بالثر الشعري متأثرين بالمدرسة الرمزية الفرنسية وبالكاتب النمساوي هوفغونوف هوفمانشتال H. Hofmannsthal (١٨٧٤-١٩٢٩) الذي كتب مسرحًا شعريًا في توجّه مضادّ للواقعية والطبيعية\*. كذلك حاول الشاعر الأمريكي توماس اليوت T.S. Eliot (١٨٨٨-١٩٦٥) تجديد الدراما الشعرية الإنجليزية من خلال رفضه لأسلوب المسرح الإليزابيثي واللجوء إلى الرمزية. وقد تجلّت الرمزية لديه في مواضيع وأجواء مستوحاة من التراجييديا اليونانية.

بعد ذلك صار البعد الشعري في المسرح وسيلة لخلق صور إنسانية عامة ولإعطاء النص المسرحي بُعدًا إنسانيًا شموليًا من خلال الكثافة الشعرية. وقد استخدم الشاعر الإسباني فديريكو غارسيا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٩-١٩٣٦) اللغة الشعرية التي تقوم على الاستعارات في مسرحيته «عرس الدم» (١٩٣٣) رغم أنّ موضوعها كان مأخوذًا من الحياة اليومية، وقد ربط بين المأساوي والشعريّ لانه اعتبر أنّ الشعريّ يمسّ الشعب.

أمّا الفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) فقد استخدم اللغة الشعرية لإبراز البعد الروحيّ للمواضيع الدينيّة التي طرحها في مسرحيّتيه «جذاء الستان» و«نقطة السمت».

من الكتاب المعاصرين الذين كتبوا المسرح شعرًا الكاتب اللبناني جورج شحادة (١٩٠٧-١٩٨٩) في مسرحيته «مهاجر بريسان» (١٩١٥) و«زهرة البفسج» (١٩٢٥)، والكاتب الجزائريّ كاتب ياسين (١٩٢٩-) الذي كتب ثلاثيته «دائرة الانتقام» بلغة شعرية عالية الكثافة.

في العالم العربيّ حيث للشعر تقاليد عريقة، كان من الطبيعيّ أن تكون بدايات المسرح

مكتوبة نثرًا، كما أنّ مسرحيات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) كانت تمزج بين الشعر والنثر من خلال استنادها إلى مستويين لغويّين هما لغة الشخصيات الرفيعة من أمراء وملوك (الشعر) ولغة الشخصيات المضحكة كالمهزّج\* وخفّاري القبور وغيرهم (النثر). والحقيقة أنّ الشعر كلغة كتابة في المسرح ظلّ سائدًا حتّى القرن التاسع عشر مع الرومانسيّة، فقد كان المسرح الرومانسيّ الإنجليزيّ مُرتبطًا بالشعر ارتباطًا كاملًا، وقد كتب الإنجليزيّان لورد بايرون Byron (١٧٨٨-١٨٢٤) وشيلي Shelly (١٧٩٢-١٨٢٢) الشعر في قالب مسرحي، ولذلك لم تُمثّل مسرحيّتهما قط واعتُبرت نوعًا من القصائد الدرامية، خاصّة وأنهما كانا في الأصل شاعرين لا علاقة لهما بالممارسة المسرحية (انظر المسرح المقروء). وكذلك الأمر بالنسبة للمسرح الألمانيّ الرومانسيّ. فقد كتب ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وفريدريك شيللر F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) مسرحيّتهما شعرًا.

منذ نهاية القرن التاسع عشر، وبشكل مُوازٍ تمامًا لدخول اللغة النثرية إلى المسرح مع الواقعية، قامت مُحاولات إعادة الشعر إلى المسرح من منظور جديد لا يُعنى بالأسلوب فقط، وإنّما يربط بالجوهر اللغويّ للمسرح. وقد كانت المحققة الأهم في هذا التوجّه الحركة الرمزية\* التي سعت إلى توظيف اللغة الشعرية في المسرح. كذلك قام كُتّاب إيرلنديّون على رأسهم وليم ييتس W. Yeats (١٨٦٥-١٩٣٩) وجون سينغ J. Synge (١٨٧١-١٩٠٩) وشين أوكيسي S. O'Casey (١٨٨٠-١٩٦٤) بتأسيس ما أسَموه «الحركة من أجل مسرح شعريّ» في إنجلترا في بداية القرن العشرين، وكتبوا الدراما الشعرية

السَّخْع.

كذلك نجد مثلاً على استخدام الشَّعر المُعْتَى باللغة العامية إلى جانب الجوار النثري في المسرحيات الفُنيائية التي كتبها الأخوان عاصي الرحباني (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور الرحباني (١٩٢٥-) مثل «جبال الصَّوَّان» و«الشَّخص» و«الليل والقنديل»، وغيرها.

في خِرة لاحقة ومع تَوَجُّه المسرح العربي لطرح مواضيع اجتماعية من الواقع انحسر استخدام الشَّعر في المسرح واقتصر على حالات خاصة منها استخدام المَوال الشَّعبي الشَّعري في مسرح المصري نجيب سرور (١٩٣٢-١٩٧٨)، ومنها اهتمام الشعراء بكتابة المسرح كما هو الحال في المسرحية السياسية التاريخية «مأساة جيفارا» (١٩٧٩) التي كتبها الشاعر الفلسطيني ميمى بيسو، ومسرحية «المصفور الأحذب» التي كتبها الشاعر السوري محمد الماغوط (١٩٣٤-)، ومسرحيتي «صلاح الدين» و«الحسين شهيداً» (١٩٦٩) للمصري عبد الرحمن الشرقاوي ومسرحيتي «مسافر ليل» (١٩٦٥) و«مأساة الحلاج» (١٩٦٩) للمصري صلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١) وغيرها.

## ■ شَكْل مُفْتَوَح/ شَكْل مُغْلَق

Open form/  
closed form

Forme ouverte/Forme fermée

الشكل المفتوح والشكل المُغْلَق إطاران عامان يسمَّحان بالنظر إلى الأعمال المسرحية وتوصيفها بمعايير جديدة.

وهذا النوع من التمييز بين الشكل المفتوح والشكل المُغْلَق مُستقى من الدِّراسات التي انصبَّت على الرسم والتصوير والموسيقى، وقد اتَّسع ليشمل الفنون والآداب بشكل عام.

بدايات شعرية مع محاولة تطويع القالب الشَّعري حسب مُستلزمات الجوار الدرامي. من كُتَّاب هذه المرحلة الذين التزموا بالشَّعر العمودي في الجوار المسرحي المصري أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) الذي كتب التراجيديات والكوميديا شعراً، ومن مسرحياته «علي بك الكبير» و«مجنون ليلى» و«مصرع كيلوبرا» و«قمييز» و«الست هُدى»؛ والمصري عزيز أباظة (١٨٩٩-١٩٧٣) الذي حاول أن يُطوِّر مدرسة شوقي فكتب مسرحاً تاريخياً شعرياً مثل مسرحية «العباسة» (١٩٤٧) و«الناصر» (١٩٤٩)؛ وكذلك اللبناني سعيد عقل (١٩١٢-) الذي كُتِب «مأساة قدموس» و«جاده»؛ والمصري علي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٦٩) الذي كُتِب «إسلاماء» و«الحاكم بأمر الله»؛ وخليل مطران وعبدان مُردم بك وغيرها.

وُجَّه النقد إلى المسرح الشَّعري الذي ظهر في بدايات القرن لأنه يخلط بين الشَّعر المسرحي والمسرح الشَّعري، ولأنه يركِّز على الشَّعر أكثر من اهتمامه بالمُكوِّنات الدرامية، وهذا ما نجده على سبيل المثال في كتاب المصري لويس عوض «دراسات عربية وغربية» (١٩٦٥).

والواقع أنَّ ارتباط المسرح العربي في بداياته بالشَّعر يُمسِّر أيضاً بنوعية العروض التي كانت سائدة وبلذوق الجمهور الذي كان يُطلِّب الفُناء.

فقد كانت بعض نصوص المسرح العربي في بداياته تُغنى غناءً ممَّا تطلِّب التزام القافية حتى ولو كانت المسرحية تُقدِّم باللغة المَحكيَّة العامية، وهذا ما نجده في أوبريت «الوشرة الطيبة» التي كتبها بديع خيرى ولحنها سيد درويش، وفي مسرحيات «مأيسة» و«عزيزة» و«ألف ليلة وليلة» التي كتبها بيرم التونسي (١٨٩٣-١٩٦١) باللغة العامية الشريفة التي تعتمد

## الشكل المُغلق:

- تُشكّل الحكاية\* والفعل\* الدرامي في الشكل المُغلق كلاً مُكافئاً يَرسُم دائرة مُغلقة على نفسها. والحُكْمُ الناظم له هو سلسلة حوادث محدودة تتمحور حول صراع\* مركزي. وكلّ الأجزاء فيه تُعَبِّد في هذا الصراع الأساسي الذي يُعبّر عنه كلامياً بالدرجة الأولى لعدم إمكانية عَرَضه مائتاً على الخشبة، فيبدو وكأنه صراع يدور على مُستوى وعي الشخصية\* ويخطأها، ولا يبيّن البَطل\* الذي يكون عادة الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث.

- وتطوّر الحبكة\* في الشكل المُغلق يَتِم من خلال تَوَتُّب وتُبوُّط، والخاتمة\* هي حسم قاطع للصراع، ولذلك تُسمّى نهاية مُغلقة. وفيه أيضاً ترتبط الحبكة الثانوية ارتباطاً وثيقاً بالصراع الأساسي، وهذا ما تجده مثلاً في التراجيديات، وفي عدد كبير من المسرحيات التي كُتبت في أوروبا قبل القرن التاسع عشر ضمن الأسلوب الذي فرضته الكلاسيكية\*.

- المكان والزمان في هذا الشكل مُحدّدان من خلال قاعدة التّوحدات الثلاث\* التي سادت لفترة طويلة. بحيث يكون هناك تركيز كامل على الصراع الأساسي. فالمكان\* هو مكان جَياديّ ومُنسجِم في مُكوّناته، والزمان هو بالحقيقة زمن\* الصراع الداخلي للشخصية أكثر منه زمن الصراع الخارجي المُرتبط بالأحداث. وكلّ ما يمتعارض مع ذلك ويُفترض امتداداً زمنياً ومكانياً يُحلّ درامياً عن طريق السُرْد\* أو المونولوج\* وغير ذلك.

- الشخصيات عددها محدود، وهي قوَى تلعب دوراً ضمن الحُكْم الذي يَرسُمه الصراع وترتبط

في المسرح اعتبر التمييز بين الشكل المفتوح والشكل المُغلق مبدأً بُنيوياً يَمَسُّ كُلَّ المُكوّنات المسرحية (البنية الزمانية المكانية وشكل الكتابة وعلاقة النهاية بالبداية ونوعية افتتاح النص أو العَرَض على العالم). وقد سمح تطيقه بطرح قراءة جديدة لتاريخ المسرح كما في كتاب بيتر زوندي P. Zondi «نظرية الدراما الحديثة»، ويتوسّع هاش التصنيف إلى ما يتجاوز مفهوم الأنواع\* المسرحية والأشكال\* المسرحية، ويفهم جديد لأسلوب بناء المسرحية وعلاقتها مع الواقع.

والواقع أنّ التمييز بين شكل مفتوح وشكل مُغلق يَصَبُّ في رؤية جديدة للمسرح كُرسها الفلسفة الألمانية، وعلى الأخصّ كتابات فريدريك هيجل Hegel (١٧٧٠-١٨٣١)، وعلم الجمال\*. تقوم هذه الرؤية على مبدأ العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون وقُدرة الشكل على التعبير. كما أنّها ارتبطت برفض القوالب الجاهزة في الكتابة المسرحية، أي الشكل المُحدّد بقواعد\* تُسبّي الكتابة. لا بُدّ من الإشارة في هذا المجال إلى تأثير وراسات الألماني برتولت بريشت B.Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي قابَل بين إطارين عامين هما الدرامي/ المَلحمي\*، والمسرح الأرسططالي\*/ المسرح اللأرسططالي\*.

ولا بُدّ من التأكيد في هذا المجال على أنّ هذا التمييز بين شكل مفتوح وشكل مُغلق هو إطار توصيفي يَسمح بالربط بين أعمال مُختلفة ظاهرياً وتُباينة زمنياً ومكانياً. وهو لا يَمَسُّ إلى طرح تصنيف دقيق لضعية وضع حدود فاصلة توضع عملاً مسرحياً ما ضمن الأشكال المفتوحة أو الأشكال المُغلقة.

العنصر الأساسي في تطوُّر الحدث. والمكان المسرحي في العرض يُمكن أن يكون فضاءً مفتوحاً على الجمهور، لا وجود فيه لمبدأ الجدار الرابع. ولا لمكونات العلبة الإيطالية، وهو يُصمَّم سينوغرافياً كذلك عادة.

- الشخصيات لا تُرسم بناءً على مبدأ التجانس ولا يكون خطُّ الفعل لديها متصلاً وواضحاً، وإنما تصل أفعالها إلى حدِّ التناقض نتيجة لتناقض صفاتها وتعددها. ويُعبّر عن ذلك على مستوى العرض بطبيعة أداء مُختلفة.

والانفتاح والانغلاق يُؤدِّيان إلى خلق بُنية مُختلفة. فالشكل المُغلَق يُفرض معنى مُحدداً ويحيل تكميلاً يُغلِق الباب أمام الاحتمالات، في حين يترك الشكل المفتوح إمكانية أكبر للتأويل وحرية أوسع للمتلقي في أن يملأ الفراغات التي يتركها النص، وهذا ما بيَّته دراسة الباحث الإيطالي أومبرتو إيكو E. Eco «العمل المفتوح». كذلك، على العكس من النهاية الواضحة في الشكل المُغلَق، تكون النهاية في الشكل المفتوح مفتوحة على احتمالات عديدة.

وبسبب طبيعة البنية الدرامية (وضع المكان والزمان والحكاية المُبهِرة) يَسمح الشكل المفتوح أكثر من الشكل المُغلَق بقراءة أحداث المسرحية ضمن صيرورة تاريخية، ويربط تصريف الشخصية ودوافعها بعوامل تتخطى العوامل الفردية والوعي الذاتي إلى ما هو أبعد من ذلك.

يبدو ذلك واضحاً من المقارنة بين مسرحية «فيلدرا» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) حيث يتحدّد الفعل من خلال الدوافع الفردية لشخصية فيلدا، وبين مسرحية «السيد» للفرنسي بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) حيث لا يُمكن فهم دوافع

به بشكل وثيق (انظر نموذج القوى الفاعلة). وصفات الشخصيات تُحدّد عبر ذلك وتكون غالباً صفات ثابتة لا تتحول بحدوث التطوُّر أو التغيُّر. أمّا الخطاب الذي يُكوِّنها كشخصية فيندرج في إطار جامدة هي أنماط بيان معروفة ومُحددة.

### الشكل المفتوح:

- الحكاية فيه مجموعة عناصر مُتعددة تتراكب معاً بحيث تُشكّل في مجملها كلاً مُتجانساً. وهي تُقدّم على شكل مقاطع لا تقوم على التسلسل والتكثيف كما في الشكل المُغلَق، وإنما على الانقطاع والتبعثر الذي يترك للمصادفات هامشاً كبيراً. والمُبكة الأساسية في الشكل المفتوح ترتبط بالحركات الثانوية دون أن يكون الرابط بينهما مُحكماً بالضرورة. وفي كثير من الحالات لا يوجد التزام بوحدة الفعل، وهذا ما نجده في مسرح الباروك حيث تتوازي الحركات أو تتعكس أو تتداخل ضمن بعضها البعض (انظر المسرح داخل المسرح)؛ وفي الأنواع المسرحية التي تعتمد مبدأ السيناريو\* المفتوح الذي يترك هامشاً كبيراً للارتجال\* كما في الكوميديا ديلارته\*.

- الزمان والمكان في الشكل المفتوح ليسا مُغلَقين، وليس هناك التزام بمبدأ التكثيف الزمني والوحدة. كذلك فإنَّ المكان والزمان يتجاوزان دورهما التقليديّ كعنصر وسيط لطرح الحدث ليُصبعا في بعض الأحيان العنصر الأساسي في الحدث. ففي مسرحية «المستأجر الجديد» للروماني أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤) يقوم الحدث بمُحمّله على بناء المكان وترتيب أبعاده، وفي مسرحية «الأم شجاعة» لبريست يُشكّل الزمن

الناحية المنهجية كانت تقيصًا لكل ما كان يُشكّل سابقًا عماد النقد التقليدي.

### الشكلانية في المسرح:

١- المرحلة الأولى: شاع هذا التيار في روسيا بعد الثورة وأثر على كُتّاب ومسرحيين مثل فيسيفلود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) ونيفولاي أكيموف N. Akimov (١٩٠١-١٩٦٨) وألكساندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠). وقد كان للشكلانية دورها في زيادة الاهتمام بالشكل المسرحي والابتعاد عن التصوير الواقعي. وقد ساعدت في بداياتها على تغيير مَنحى العمل المسرحي بالنسبة لما كان سائدًا قبل الثورة، وأثرت بشكل غير مباشر على أسلوب المسرحيين في التعامل مع الممثل\* وشكل الأداء\* (انظر البنائية، البيوميكانيك).

٢- المرحلة الثانية: بعد أن انحسرت الشكلانية في الاتحاد السوفيتي تَمَّ في تشيكوسلوفاكيا بسبب الهجوم الذي تعرّضت له، هاجر مُنظروها إلى أوروبا وإلى أمريكا فشكّلت أعمالهم الثورة الأساسية للمُعتطف الهام في مجال العلوم الإنسانية والنقد والدراسات القرن العشرين. وكان لهذه الدراسات تأثيرها الهام على المسرح والإخراج\*، وذلك غِمن التفاعل الجدلي بين الدراسات الحديثة والإبداع.

جليد بالذكر أنه قد أثير الجدَل لفترة طويلة في الاتحاد السوفيتي خلال الثلاثينات حول التناقض بين الشكلانية والواقعية الاشتراكية التي برزت في تلك الفترة. فقد اعتبرت الشكلانية تقيصًا للانتماء في الفن، وصار لصفة الشكلانية

رودريغ وشيمين إذا لم يتم ربط هذه الدوافع بكلّ الصراع الإيديولوجي والتاريخي بين النظام الإقطاعي القديم والنظام الملكي الجديد. انظر: درامي/ملحمي، البنيوية والمسرح، الأنواع المسرحية، الأشكال المسرحية.

### Formalism

#### Formalism

اتّجاه نقدي فلسفي ظهر في روسيا مع «الشكلانيين الروس» ومنهم بروب Propp وجاكوبسون Jakobson وباخيتين Bakhtine ومساياكوفسكي Maslakovsky، وفي تشيكوسلوفاكيا مع أعضاء «حلقة براغ» مثل بوغاتريف Bogatyrev وفلتروسكي Veltrusky وموخاروفسكي Mukarovsky، وشكّل تيارًا تبلور في الفترة التي تقع بين عامي ١٩١٥ و١٩٣٠. أخذ هذا الاتجاه بُعدًا نظريًا طال مجالات الأدب والمسرح والفنون الجميلة، وأثر على الإنتاج الأدبي والفني، وكان وراء التوجهات الحديثة في النقد الغربي منذ مطلع القرن العشرين، وعلى الأخص في مجال الدراسات البنيوية\* واللغوية\* والأنثروبولوجيا\* والسميولوجيا\* إلخ.

قامت الشكلانية على الاهتمام بشكل العمل الفني والأدبي، أي بالخصائص والأساليب التي تُعطي العمل تركيبته وقيمه، بغض النظر عما هو خارج العمل والنص بحد ذاته، أي ما له علاقة بالسيرة الذاتية لمنتج العمل الفني وبالسّياق الاجتماعي والتاريخي والإيديولوجي الذي يتشكّل العمل ضمنه. بعد ذلك، وفي مرحلة لاحقة، يتم ربط العمل الفني بكل هذا، فيكون الرّبط بالسّياق هو المرحلة النهائية وليس نقطة الانطلاق في التحليل. أي إنّ الشكلانية من

معنى انتقاصي يرتبط بأولوية الشكل على المضمون، بل وصار الجدل كله يدور حول هذه النقطة بالذات في مرحلة من المراحل. كذلك ثار الجدل حول الشكلاية من منظور إيديولوجي بين المنظر الروماني جورج لوكاتش G. Lukacs (١٨٨٥-١٩٧١) والمسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-

١٩٥٦). وقد حدّد بريشت موقفه من الشكلاية التي «أنهم» بها، واعتبر أنّ الشكلاية هي موقف يعيّل تمامًا الشكل عن الوظيفة الاجتماعية. وهذا لا يتحقّق في أعماله لأنّ أي عنصر من الشكل في مسرحه موقوف اجتماعيًا وتاريخيًا (انظر النستوس).

# ص

يجري في الحياة، يُمكن أن يتبدل بين قوى غيبية ولموسة تُجسّد بشكل ملموس. ذلك أنّ الأعمال الأدبية والفنية والأساطير لا تُصور الصراع تصويراً مُباشراً، وإنما تُعيد صياغة العلاقات التي تتحكّم بوجوده من خلال بناء تتنظم أطراف الصراع في داخله ويُشكّل البنية العميقة *Structure profonde* للنصّ دون أن يتجلى بالضرورة على مستوى البنية السطحية *Structure de surface* (انظر نموذج القوى الفاعلة).

## الصراع في المسرح الدرامي:

يختلف شكل الصراع في المسرح الدرامي عنه في الأنواع الأدبية الأخرى ذات البنية السردية مثل الرواية وغيرها. فهو يكتسب فيه كثافة وتركيزاً، وبالتالي يكون دوره مختلفاً. وخصوصية دور الصراع في المسرح تكمن في أنّه يُولّد الديناميكية المُحرّكة للفعل الدرامي\*. فالموقف الصراعى هو الذي يُعطى العبور لبداية الأحداث الدرامية ويؤدّي إلى تكوّن الأزمة\* ويدفع الفعل باتجاه المُقابلة\* والذروة\* ثمّ الحل\*. وقد اعتبر الفيلسوف الألمانيّ فريدريك هيجل F. Hegel (1770-1831) في كتابه «علم الجمال» أنّ الفعل المسرحي يتمّ بالأصل ضمن وسط تصادمي، ويُولّد أفعالا تصادمية وردود أفعال تجعل من الضروري تخفيف حدّته وحلّه في النهاية\*.

## Auditorium

## Salle

## ■ المصالة

انظر: الخشبة والمصالة.

## conflict

## conflit

## ■ الصراع

أصل كلمة *conflit* من الفعل اللاتيني *configere* الذي يعني يصطدم.

الصراع مفهوم عام يفتّرخ علاقة صيدامية تجسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر. وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجموعات، كما أنّه موجود أيضاً ضمن الذات البشرية، ولا يُعتبر التوتّر وعلاقات المُنافسة بالضرورة صراعاً.

لا بدّ من مقوّمات لكي يكون هناك صراع ما في الواقع الاجتماعي والسياسي وغيره منها:

- وجود قوى فعّالة تتجلى مادياً بشكل ما ضمن حيزٍ مُحدّد (فالقوى المُجرّدة لا تُشكّل طرفاً من أطراف الصراع)، وكلّ طرف من أطراف الصراع يرتبط بمنظومة خاصة به.

- وجود علاقة ما تربط بين القوى المُتصارمة، فإنّما أن يحتم الصراع بين عناصر تنتمي إلى نفس المجال، أو يكون صراعاً بين مجالين مختلفين يتنازعان عنصراً واحداً مشتركاً.

في الأعمال الأدبية والفنية والأساطير يكون الصراع أبسط أشكاله نوعاً من التجسيد لعلاقات صيدامية مُستندة من الواقع بين قوى أو رغبات متعارضة في موقف مُعيّن. لكنّه فيها، خلافاً لما



B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في مقارنته بين المسرح الدرامي والمسرح المَلحمي (انظر درامي/ملحمي)، وعلى الأخص المسرح ذي الشكل المُغلق. ومن الواضح أنه لا يُمكن تقصي الصُّراع بهذا المنظور في أشكال مسرحية أخرى مثل المسرح المَلحمي\* ومسرح القَبْ\* ومسرح الحياة اليومية\*، حيث تكون طبيعته مُختلفة، ويكون غياب الصراع في بعض الحالات ذو دلالة.

والصُّراع في المسرح المَلحمي حالة خاصة، لأنَّ أسس الصُّراع في هذا المسرح موجودة، لكنَّ الكتابة التي تُفكِّك العناصر الدرامية وتُوضِّعها في قالب سردِّي لا تُركِّز على أزمته، وإنما على صيرورة وتطوُّر يقومان على تسلسل الأحداث أو المواقف، وهذا ما يُسمِّيه بعض الفلاسفة ومُنظِّري المسرح مثل بيتر زوندي P. Zondi ولوكاش هيفل عملية إضفاء الصَّبغة المَلحمية على المسرح Episation، أي إعطائه شكلاً روائياً. فالمسرح المَلحمي وكلُّ ما تأثَّر به لا يَطرح علاقة الإنسان بالعالم كمُلازمة صِراعية، وإنما يَسْتبدل مفهوم الصُّراع بمفهوم التنافُس على مُستوى الشخصية نفسها وعلى مُستوى علاقة الشخصية بالعالم، ويظهر ذلك على سبيل المثال في التناقضات التي تُحوِّلها شخصية «الأم شجاعة» في مسرحية بريشت التي تُحوِّل نفس الاسم.

في إعدادهِ للكلاسيكيات القائمة أصلاً على وجود الصُّراع، غَيَّب بريشت الصراع أو جعل من الأحداث التي يُمكن أن تُضمَّن صِراعاً مُشاهد تَتِمَّ خارج الخشبة ويُلَّغ عنها بالسرِّد\* كما في مُحكمة كوريلانوس. وفي حال وجود الصُّراع، كما في مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» حيث يتشكَّل من تعاضُّسٍ ورغبتين (رغبة

والمسرح الدرامي يتحدَّد بوجود الصُّراع الذي يتأزَّم مع بداية المسرحية أو بعد ذلك بقليل (انظر نقطة إثارة الحدث)، كما يُمكن أن يكون سابقاً لبداية المسرحية كما في مسرحية «روميو وجوليت» للإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespear (١٥٦٤-١٦١٦). وهو يُقرأ على مُستوى الثَّينة السطحية للنص (صراع بين الشخصيات) وعلى مُستوى الثَّينة العميقة (صراع بين القوى الفاعلة) عبر تطوُّر الأحداث والانتقال من حالة ما في البداية إلى حالة أخرى في النهاية. وعملية استقصاء الصُّراع وأطرافه على مُستوى الثَّينة العميقة للنص من خلال تطبيق نموذج القوى الفاعلة\*، ومن ثَمَّ دراسة شكل المسرحية من خلال علاقة بدايتها بنهايتها (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلق) يفتحان الباب أمام قراءة\* خاصة للمسرحية تتخطى مُستوى الحبكة\* باتِّجاه البحث في الرؤية التي يَبْنِها النص.

- اربط الصُّراع في المسرح الدرامي بوجود البَطل\*، وكذلك تحدَّد نوعه في المسرحية بنوعية وطبيعة العائق\* الذي يقف بمواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته. وهناك الكثير من الدِّراسات التي تُفسِّر علاقة البَطل بالصُّراع، فقد ربط هيفل، وكذلك الناقد الروماني جورج لوكاش G. Luckacs، تشكُّل البَطل كبطل بعملية وعي الذات لديه. واعتبرا أنَّ هذا الوعي لا يتحقَّق إلاَّ ضمن علاقة صِراعية حيث يقف هذا البطل بمواجهة شخصية\* أو قوى أخرى مُعارضة له، أو بمواجهة مبدأ أخلاقي.

#### الصُّراع في المسرح المَلحمي:

هذا المفهوم عن الصُّراع مُرتبط بالمسرح الدرامي كما حدَّده الألماني برتولت بريشت

على مستوى الخطاب\* من خلال المُجابهة الكلامية (انظر الأغون).

- صراع خارجي مَبْنِي على تناقض بين رؤيتين للعالم كما في مسرحية «أنتيفونا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٦-٤٤٠ ق.م.) حيث تتعارض رغبة كريون مع رغبة أنتيفونا، أو مَبْنِي على تضارب المصالح بين الخاصّ والعامّ، كما هو الحال في مسرحية «إيفيغينيا» ليوريبيدس Euripide (٤٨٠-٤٠٦ ق.م.).

ب- صراع وجداني *Dilemme* يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة، ويُعبّر عنه على مستوى الخطاب في المونولوج\* أو بالصمت\*. ونجد هذا النوع من الصراع الداخلي مثلاً في تردد هاملت في مسرحية شكسبير، وفي مُعاناة بطل مسرحية «السيد» للفرنسي بير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤)، وفي أغلب مسرحيات الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) والإنجليزي هارولد بيتر H. Pinter (١٩٣٠).

ج- صراع ميتافيزيقي بين الإنسان وقُوّة ما غيبيّة كما في مسرحية «نقطة السمت» للفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) حيث يكون صراع الشخصيات مع مبدأ أخلاقي مَبْنِي لتحريك الفعل. في بعض الحالات يُمكن أن تُجسّد القُوّة الغيبيّة عبر شخصية كما هو الحال في مسرحية «أوديب» لسوفوكليس حيث يتواجه أوديب مع تيريزياس الذي يمثل الدين.

#### الصراع والغاية:

يُوصي حلّ الصراع بنوع من المُصالحة

غروشا ورغبة ناتاليا)، يُدفع الصراع إلى نهاية المسرحية، ويبدو كأنّه نتيجة مسار ما، ويأخذ شكل مُحكمة هي بحدّ ذاتها مُحكمة تهكّمية\* للصراع، بحيث يُصبح حلّه حالة خاصّة جدّاً تُخدّم فكرة المسرحية.

#### أنواع الصراع وأشكاله:

يُمكن أن يكون الصراع في المسرح صراعاً خارجياً مُجسّداً على الخشبة، أو يكون صراعاً داخلياً تعيشه الشخصية وتُعبّر عنه بأشكال مُختلفة منها الكلام. وشكل الصراع وطبيعته يرتبطان بالتّوحد المسرحي: فالصراع يكون خارجياً في الكوميديا\* مثلاً وفي المسرح الذي يحتوي على حبكة مُعقّدة مثل مسرح الباروك\*، وكذلك في المسرحيات التي تُجسّد أطراف الصراع بشكل مُبسّط على شكل شخصيات مُجازاة *Allégorie* كما في حُرُوض الأخلاقيات\* في القرون الوسطى، وكذلك في المسرح الشرقي\* حيث تُبين الروامز\* اللّونية والحركيّة انتماء الشخصية إلى قطب من أقطاب الصراع. أمّا في التراجيديا\* والأنواع\* المسرحية الأخرى ذات الطابع الجادّ والمؤثر *Pathétique* مثل الدراما\*، يُؤدّي الصراع إلى فاجعة وليس إلى مُجرّد مُشكلة يُمكن حلّها كما في الكوميديا، ويأخذ أشكالاً مُتعددة، فيكون داخلياً يُعبّر عن مُعاناة الشخصية، أو داخلياً وخارجياً معاً. يأخذ الصراع أشكالاً مُتعددة منها:

أ- صراع خارجي مَبْنِي على تناقض بين شخصيتين (لأسباب عاطفية، اقتصادية، سياسية إلخ). وهذا النوع من الصراع يُشكّل القاعدة التي تُبنى عليها الحبكة في الكوميديا والدراما والميلودراما\*، وتُجسّد على الخشبة على شكل أفعال، أو يأتي

في نهاية المسرحية - على حساب حياة هاملت.  
انظر: الأغون، البطل، العائق.

## Silence

## ■ الصمت

### Silence

الصمت في المسرح هو غياب الكلام وكل ما هو مسموع من موسيقى وضجيج ومؤثرات سمعية، وهذا ما يتعارض مع طبيعة العرض المسرحي كفنٍّ سمعيٍّ بصريٍّ. من هذا المنطلق، فإنَّ لحظات الصمت في المسرح، لكونها تعني الفراغ، تكتسب وقتًا خاصًا وتكون لها دلالتها قدر الكلام وأكثر أحيانًا.

لا يدخل في مجال بحث الصمت في المسرح الأداء الصامت في عروض الإيماء والباتوميم التي تُشكّل حالة مُستقلة لها دلالاتها إذ يَتمّ التعبير فيها من خلال الحركة\* بدلًا من الكلام.

لا يُمكن تعريف وتحديد وضع ودور الصمت في المسرح بالمطلق، إذ أنَّ لكلِّ حالة من حالات استخدام الصمت في النص وفي العرض دلالتها الخاصة. ففي النص، حين يُعلن عن لَحظَات الصمت في الإرشادات الإخراجية\*، تُشكّل هذه اللحظات قرآحًا زمنيًا في الفعل المسرحي. وفي العرض، يمكن التعبير عن لَحظَات الصمت من خلال فراغ في الحركة والكلام ممَّا Pause. وفي الحاليتين يكون لذلك دوره الواضح في تحديد الإيقاع\* العام للمسرحية الذي يُصبح بطلًا. كذلك فإنَّ لهذه اللحظات دورها في التأثير على المعنى العام للمسرحية إذ تُوحى بغياب التواصل بين الشخصيات والمأل وعلم القدرة على التعبير والإحساس بعدم جدوى التعبير باللغة.

ظهر اتّجاه استثمار الصمت بشكل مقصود

والاستقرار بعد الفوضى، وهذا يعكس موقفًا ما من الواقع. ففي الأنواع الدرامية يأتي حلُّ الصراع في نهاية المسرحية كجواب على التساؤلات التي يطرحها الصراع، وهذا ما تطرّق إليه هيفل حين قال بأنَّ التراجيديا تُظهر أنَّ هناك عدالة دائمة هي التي تُقرض في النهاية من خلال قرص موقف أخلاقيٍّ مُعيّن.

والخاتمة\* في كثير من الأنواع المسرحية هي حلُّ للصراع أو الصراعات، وذلك يَمَّا للقواعد الكلاسيكية التي تقرض أن تُعطي هذه الخاتمة أيضًا معلومات عن مصير كلِّ الشخصيات.

هناك حالات لا يكون الحلُّ في خاتمة المسرحية فيها حاسمًا، وإنَّما يترك الباب مفتوحًا أمام احتمالات عديدة (مُستقبل غير واضح في مسرحيات تشيخوف ونهاية مفتوحة في مسرحيات بريشت). والعلّاقة ما بين النهاية والبداية وطريقة حلِّ الصراع تُشكّل نموذجًا مُصغّرًا للمسار التطوّري الذي يأخذه التاريخ في الواقع. فحلُّ الصراع إمَّا أن يُصوّر انتقالًا إلى وضع جديد (الانتقال من النظام الإقطاعي إلى النظام المَلَكِي في مسرحية «السيد» لكورني)، أو يكون عودة إلى ما كان موجودًا في البداية (العودة إلى السلطة الشرعية في مسرحية «فيدرا» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٤٩).

في بعض الأحيان يُؤدّي حلُّ الصراع إلى تمايز واضح بين وضع الشخصية وضع العالم الذي تنتمي إليه. فالنهاية المأساوية للشخصيات في مسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير هي نوع من الاستقرار على وضع ما هو وضع المُصالحة، لكنّه يأتي على حساب الشخصيات التي تُبدو وكأنّها كَبَشُ الفداء. والأمر نفسه في مسرحية «هاملت» لشكسبير حيث تكون عودة النظام - التي تتجسّد عبر تثبيت سلطة فورتبراس

المتأففة. فكان غياب الكلام تعبيراً عن غياب الوعي وغياب القدرة على التعبير، وهذا ما نجده في أغلب مسرحيات الإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، وعلى الأخص مسرحية «أفعال بدون كلام».

في مسرح الحياة اليومية\* نجد نوعاً من التأقّب بين ما يُقال وما لا يُقال بحيث يكون الصمت مُعبّراً عن غربة الإنسان عن واقعه المُعاش، ويبدو ذلك واضحاً في مسرحيات الفرنسيين ميشيل دويتش M. Deutsch (١٩٤٨-) وميشيل فينايفر M. Vinaver (١٩٢٧-) والألمانيين فرانتز كزافيه كروتز F.X. Krötz (١٩٤٦-) وبيتر هاندكه P. Handke (١٩٤٢-) وفي عروض المُخرج الفرنسي جاك لاسال J. Lassalle (١٩٣٦-) لهذه المسرحيات.

كذلك تُعتبر العروض الأولى للمُخرج الأمريكي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-) الجوّال الأوضح على التحرُّر من استعمال الكلام لصالح الصورة، وعلى الأخص في تجربته المسرحية مع العُصم والبكم حين قدّم مسرحية «نظرة الأصم».

في المسرح العربي يُعتبر عَرَض «مفتلاً» (١٩٩٥) الذي أخرجه التونسي توفيق الجبالي (١٩٤٤-) استمارةً للصمت في حالته القصوى، وليّاب الحركة ضمن أداء المُمثلين في عَرَض يقوم بأكمله على حالة صمت وجمود تُضغ المُمثلين ضمن تجربة أدائية فريدة، وتُورّط المُتفرِّج في حالة انتظار وتوتّر من البداية وحتى النهاية.

انظر: مسرح الصمت.

في المسرح ضمن حركة التجديد في الكتابة والإخراج\* منذ نهاية القرن التاسع عشر. فقد وعى الكتاب والمخرجون دور الصمت وقُدّرت على التعبير مثل الكلام، وكانت نتيجة ذلك ظهور ما يُمكن أن يُطلق عليه اسم دراماتوجية الصمت، أو مسرح ما لا يُقال *Théâtre de l'Inexprimé*، أو مسرح الصمت.

على صعيد الكتابة تُعتبر مسرحيات السويدي أوغست ستريندبرج A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) والروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) من أبرز الأمثلة على استخدام لحظات الصمت ضمن الجوار لتبيان الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات. كذلك فإنّ الفرنسي جان جاك برنار J.J. Bernard (١٨٨٨-١٩٧٢) الذي يُعتبر مؤسس حركة مسرح الصمت كتب عدداً من النصوص لا تستطيع الشخصيات فيها أن تُعبّر عن عواطفها الدفينة بالكلام فيكون على المُمثل أن يُعبّر عنها بأدائه.

على صعيد الإخراج قام الإنجليزي غوردون كرايغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) بإلغاء الكلام في بعض عروضه لإبراز الصورة البصرية عن طريق الديكور والإضاءة\* والحركة كما يبدو في إخراجهِ لمسرحية «السلام» التي كتبها وقُدّمها عام ١٩٠٥. كذلك استثمر المُخرج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٨-١٩٣٣) الصمت في إعداد المُمثل وفي أدائه (مرحلة التركيز قبل الدخول في الدور).

في مسرح القرن العشرين استثمر الصمت في حلّه الأقصى للتعبير عن اغتراب الإنسان وأزمته

## ■ الطَّبِيعِيَّةُ وَالْمَسْرَحُ

Naturalism

Naturalisme

الطَّبِيعِيَّةُ فِي عِلْمِ الْجَمَالِ هِيَ مَذْهَبٌ يَقُومُ عَلَى مُحاكاةِ\* الفنِّ للطَّبِيعَةِ كما هِيَ مِنْ غَيْرِ تَكْلُفٍ أَوْ تَصْنَعٍ، وَبِذَلِكَ يَقِفُ مَوْقِفُ النِّفَاضِ مِنَ الْوَسْطَانِيَّةِ. وَتَسْمِيَةُ Naturalisme مَأْخُودَةٌ مِنَ الْكَلِمَةِ اللَّاتِينِيَّةِ Natura الَّتِي تَعْنِي الطَّبِيعَةَ. وَفِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ أَيْضًا اشْتَقَّتْ تَسْمِيَةُ الطَّبِيعِيَّةِ وَالطَّبِيعَانِيَّةِ وَالطَّبِيعَوِيَّةِ مِنْ كَلِمَةِ الطَّبِيعَةِ.

ظَهَرَتِ الطَّبِيعِيَّةُ كَتَوَجُّهُ جَمَالِيٍّ فِي فِرْنَسَا فِي الرَّبْعِ الْأَخِيرِ مِنَ الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ وَكَانَتْ امْتِدَادًا لِلتَّيَّارِ الْوَاقِعِيِّ. وَقَدْ وَضَعَ أَسْئَهَا الْفِرْنَسِيُّ إِمِيلُ زَوْلَا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٣) الَّذِي تَأَثَّرَ بِالْفَلَسَفَةِ الْوَضْعِيَّةِ وَتَطَوَّرَ الْعُلُومِ الطَّبِيعِيَّةِ وَخَاصَّةً بِأَعْمَالِ عَالِمِ الْأَحْيَاءِ الْفِرْنَسِيِّ كَلُودِ بَرْنَارْ C. Bernard صَاحِبِ كِتَابِ «مُقَدِّمَةُ فِي الطَّبِّ التَّجْرِبِيِّ» (١٨٥٥)، إِذْ كَتَبَ زَوْلَا مُتَأَثِّرًا بِهِ كِتَابَ «الرَّوَايَةُ التَّجْرِبِيَّةُ» (١٨٨٠). وَقَدْ نَظَرَ زَوْلَا لِلْمَسْرَحِ الطَّبِيعِيِّ فِي كِتَابَيْهِ «الطَّبِيعِيَّةُ فِي الْمَسْرَحِ» وَكَذَلِكَ «كُتَّابُنَا الدِّرَامِيُون» (١٨٨١).

تَطَوَّرَ الْمَعْنَى الْجَمَالِيُّ لِلطَّبِيعِيَّةِ مَعَ زَوْلَا بِعَيْثِ أَصْبَحَتْ تَعْنِي مُحاكاةَ الطَّبِيعَةِ مِنْ خِلَالِ نَقْلِ مَعَالِمِهَا بِدِقَّةٍ. وَقَدْ أَخَذَتْ مِنْذُ الْبِدَايَةِ شَكْلَ التَّوَجُّهِ الْعِلْمِيِّ إِذْ تَرَاقَّتْ بِمُحاوَلَةِ تَفْسِيرِ الْوَاقِعِ مِنْ خِلَالِ إِبْرَازِ تَأْثِيرِ الظُّرُوفِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ وَالْوَسْطِ Le milieu عَلَى الْإِنْسَانِ، بِعَيْثِ لَا يُمَكِّنُ فَهْمَهُ بِدُونِ تَحْلِيلِ الْبَيْتَةِ الَّتِي يَعِيشُ فِيهَا.

كَمَا أَهْرَزَتْ تَأْثِيرَ الْعَوَامِلِ الْفِيزِيُولُوجِيَّةِ (الْعَرِيزَةِ وَالْوَرَاثَةِ) وَالنَّفْسِيَّةِ عَلَى السُّلُوكِ الْإِنْسَانِيِّ، وَهَذَا مَا تَجَلَّى بِشَكْلِ وَاضِحٍ فِي الرِّوَايَةِ وَفِي الْمَسْرَحِ.

## ■ الْمَسْرَحُ الطَّبِيعِيُّ:

يُمْكِنُ أَنْ تَجِدَ لِلطَّبِيعِيَّةِ فِي الْمَسْرَحِ أَصُولًا فِي التَّوَجُّهِ الَّذِي سَادَ فِي الْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ وَدَعَا إِلَى الْعُودَةِ إِلَى الطَّبِيعَةِ فِي الْأَدَبِ وَالْفَنِّ، وَفِي أَفْكَارِ الْفِرْنَسِيِّ دُونِيز دِيدِرُو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) الَّذِي طَالَبَ بِالْبَحْثِ عَنْ الْحَقِيقَةِ وَعَمَّا هُوَ طَبِيعِيٌّ، وَيَمَسْرَحُ لَهُ هَدَفٌ اجْتِمَاعِيٌّ. كَمَا تَجِدُ بَعْضَ أَبْعَادِهَا فِي الدَّعَوَاتِ الَّتِي ظَهَرَتْ فِي الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ لَتَحْقِيقِ الْإِيْهَامِ\* بِالْحَقِيقِيِّ مِنْ خِلَالِ الْإِبْتِعَادِ عَنْ الْأَعْرَافِ\* الْمَسْرَحِيَّةِ السَّائِلَةِ سَابِقًا.

مِنْ الْمُؤَثَّرَاتِ الَّتِي لَبِثَتْ قُودَهَا فِي تَشْكَالِ التَّيَّارِ الطَّبِيعِيِّ فِي الْمَسْرَحِ وَتَحْدِيدِ أَهْدَافِهِ:

- الْأَفْكَارُ الْجَدِيدَةُ الَّتِي أَفْرَزَتْهَا فِي فِرْنَسَا ثَوْرَةُ ١٨٤٠ وَكُومُونَةُ بَارِيسِ فِي ١٨٧١، وَأَدَّتْ إِلَى الْمُطَالَبَةِ بِخَلْقِ مَسْرَحٍ شَعْبِيٍّ\* يُصَوِّرُ وَاقِعَ الْحَيَاةِ الْيَوْمِيَّةِ لِلْبَسْطَاءِ وَيَتَوَجَّهُ إِلَى مُتَفَرِّجِينَ مِنَ النَّاسِ الْعَادَتِيِّينَ.

- اتِّجَاهُ الْعُودَةِ إِلَى التَّارِيخِ وَعَرْضِ وَقَائِعِهِ، وَهَذَا مَا يَتَجَلَّى فِي مَجْمُوعَةِ الْمَسْرَحِيَّاتِ الَّتِي كَتَبَهَا الْفِرْنَسِيُّ رُولَانْ رُولَانْدُ R. Rolland (١٨٦٩-١٩٣٣) وَمِنْهَا «الرَّابِعُ عَشَرَ مِنْ تَمُوزٍ» (١٩٠٢).

بيك H. Becques (١٨٣٧-١٨٩٩) والألمانيين  
آرنو هولز A. Holz (١٨٦٣-١٩٣٩) وغيهارت  
هاوبتمان G. Hauptman (١٨٦٢-١٩٤٦)  
والإنجليزيّ جون غالزورثي J. Galsworthy  
(١٨٦٧-١٩٣٣) والإيرلنديّ جون سينغ  
J. Synge (١٨٧١-١٩٠٩) والروسيّ مكسيم  
غوركي M. Gorki (١٨٦٨-١٩٣٦) والإيطاليّ  
جيو فاني فيرغا G. Verga (١٨٤٠-١٩٢٢)  
وكذلك النرويجيّ هنريك إبسن H. Ibsen  
(١٨٣٨-١٩٠٦) الذي كتب مسرحيّات اجتماعيّة  
مُستَمَلّة من الواقع، وإن لم يربط نفسه بالطبيعيّة  
كتيّار. أما السويديّ أوغست سترندبرغ  
A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٣) فقد كتب في  
مرحلة ما من مساره المسرحيّ بعض المسرحيّات  
الطبيعيّة قام بإخراجها الفرنسيّ أنطوان تَمّ تحوّل  
إلى التعبيريّة\*. كذلك فإنّ الروائيّ الفرنسيّ زولا  
قام بإعداد رواياته «تيريز راكان» و«السلخ»  
للمسرح.  
على صعيد الإخراج، يُعبّر الغرض الذي  
قَدّمه ستانيسلافسكي لنصّ مكسيم غوركي  
«الحضيض» مَحطة هامة في تاريخ المسرح  
الطبيعيّ لأنّه كان صياغة جماليّة مُتكاملة لكلّ  
أبعاد الطبيعيّة في الغرض المسرحيّ.

#### بِمات المَسْرَح الكَلِيبِيّ:

انطلاقاً من فكرة أنّ ما يُطرح على خشبة  
هو الحقيقة أو الواقع، وأنّ الحدث المعروض  
هو شريحة من الحياة *Tranche de vie*، تغيّرت  
النظرة إلى العناصر المُكوّنة للغرض المسرحيّ  
كالديكور\* والسينوغرافيا\* وأداء المُمثّل. فقد  
صار الديكور يُصمّم خصيصاً للمسرحيّة ولا  
يُؤخذ ممّا هو موجود في المستودعات، كما أنّه  
صار يُقدّم صورة تفصيليّة عن الواقع ضمن الرغبة

- مُطالبة رجال المسرح في فرنسا مثل فيرمان  
جيميه F. Gemier (١٨٧٩-١٩٤٩) وجاك  
كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) وأندريه  
أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣)  
بالخروج عن المَرَكزِيّة في الإنتاج المسرحيّ  
ولإيجاد صيغ جديدة له.

ومع أنّ المسرح الطبيعيّ لم يَستمرّ طويلاً،  
إلا أنّ تأثيره امتدّ وتجاوز فرنسا وأفرز أسلوباً  
جماليّاً في مُقارَبة الواقع على صعيد الإخراج\*  
والأداء\*. ومُؤدّف إلى تحقيق الإيهام الكامل،  
وهذا ما كرّسه المسرح الواقعيّ فيما بعد.

انتشر التيّار الطبيعيّ في المسرح لأنّ ظهوره  
ترافق مع ولادة فنّ الإخراج والتطوّر التقنيّ في  
أدوات الغرض المسرحيّ، وعلى الأخصّ  
استخدام الإضاءة\* الكهربائيّة بدلاً من مصابيح  
الغاز في مُدَمّة الخشبة. وقد كان لذلك دوره  
في إمكانيّة تطبيق أهداف الطبيعيّة عمليّاً في  
الغرض المسرحيّ، وعلى الأخصّ الإيهام  
بالبيئة.

من العوامل التي سَمَحَتْ بانتشار المسرح  
الطبيعيّ أيضاً انتقال رجال المسرح ضمن دول  
أوروبا، وانفتاحهم على التجارب المسرحيّة  
الجديدة في البلدان المُختلفة: فقد درس المُخرج  
الروسيّ كونساتانتين ستانيسلافسكي  
C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) عند المُخرج  
الفرنسيّ أنطوان، كما عمل الإنجليزيّ غوردون  
كرايغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) في موسكو.  
كذلك فإنّ صيغة المسرح الحرّ\* التي كانت نواةً  
لأسلوب الإخراج الطبيعيّ انتشرت في أوروبا  
 وأمريكا وروسيا وحتى في اليابان.

ومع أنّ الطبيعيّة ظهرت في فرنسا إلا أنّ  
أشهر كُتّاب المسرح الطبيعيّ كانوا من خارجها.  
من أهمّ كُتّاب المسرح الطبيعيّ الفرنسيّ هنري

بشكل أو بآخر في مسرحيات البولفار\* والميلودراما\* وفي الدراما التلفزيونية\* وفي السينما. والغاية من هذه الأعراف هي تصوير الحياة وتحقيق الإيهام من خلال أسلوب أداء يقوم على التماهي الكامل بين الممثل\* والشخصية التي يؤديها، وعلى تمثيل\* المتفرج وهذه الشخصية.

ومع أن الطبيعة كثيرًا انحسرت في بدايات القرن، إلا أن لها امتدادات في المسرح الواقعي وما تولّد عنه في القرن العشرين: فقد تحوّل الكثير من الكتاب المسرحيين الذين ارتبطوا لفترة ما بالطبيعة إلى المسرح الواقعي وأهتمهم مكسيم غوركي وهنريك إبسن والإيرلندي جورج برنار شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠). كذلك ظهرت توجّهات تأثرت بالطبيعة منها نزعة تمثيل الحقيقة\* Verisme في إيطاليا، وتوجّه الموضوعية الجديدة Neue Sachlichkeit في ألمانيا. أما في إنجلترا فقد ظهر في الخمسينات من هذا القرن ما يُطلق عليه اسم دراما خوض الفسيل Kitchen-Sink Drama التي تُصوّر حياة الطبقات الدنيا، وتمثلها مسرحيات الإنجليزي آرنولد ويسكر A. Wesker (١٩٣٢-). كذلك يعتبر مسرح الحياة اليومية\* الذي ظهر في ألمانيا وفرنسا في السبعينات امتدادًا للطبيعة.

#### نقد الواقعية والكليمية:

ليس من السهل دومًا التمييز بين الواقعية والطبيعية في المسرح، خاصة وأن تسمية المسرح الإيهامي Théâtre d'illusion المستعملة اليوم تشلّ الاتجاهين معًا. فالواقعية والطبيعية تسعى إلى تقديم الواقع على الخشبة من خلال محاكاة أمانة للنموذج الأصلي، وبذلك شكّلنا أعرافًا خاصة بهما تقوم على قبول المتفرج

في تصوير الوسط الذي تعيش فيه الشخصيات. ولقد أصرّ المخرج أنطون راند الطبيعية في المسرح على استخدام أغراض حقيقية وقطع أثاث أتى بها من منزله، وعلى العناية بأدق التفاصيل للتوصل إلى الإيهام بالبيئة أو الوسط مع استخدام الإضاءة الملائمة لتحقيق ذلك. كذلك اعتُبر الديكور الذي يُعطي جوًا حقيقيًا من العوامل التي تُساعد الممثل على أن يعيش دوره ويتقمّص الشخصية\* ويقول الجوار\* وكأنه يرتجله ارتجالًا، وهذا ما تطرّق إليه ستانسلافسكي حين تحدّث عن مُعايشة الدور.

من جهة أخرى، ولأنّ الخشبة\* تُمثل الحقيقة أو الواقع فإنّ الديكور لم يعد يقتصر على الخشبة وإنما يمتدّ إلى الكواليس\* التي تأخذ شكل أبواب وشبابيك مفتوحة على حدائق وشوارع تُروحي بأنّها استمرار للعالم المُصوّر على الخشبة. كذلك اعتُبر الحدّ الفاصل بين الخشبة والصالة جدارًا يغلّق مُكعب الخشبة معًا يفترض تقديم العرض وكأنّ المتفرج غير موجود (انظر الجدار الرابع). وبالتالي فإنّ المُخرجين في تلك الفترة وعلى الأخص أنطون وستانسلافسكي أصرّوا على أن يُدير الممثلون ظهورهم للصالة لتحقيق أداء طبيعي.

كذلك سعى رواد المسرح الطبيعي إلى أداء والقاء\* يخلو من الفخامة والتصنع ويكون قريبًا من التصرف الطبيعي، واعتمدوا لتحقيق ذلك لغة هي أقرب ما تكون إلى اللغة التي تستخدمها كلّ شخصية في الحياة معًا يُعمّق البُعد البسيكولوجي للشخصية. وقد كان لذلك تأثيره على الكتابة المسرحية أيضًا.

#### ما بُدّ الكليمية:

شكّلت الطبيعة أعرافًا ما زالت موجودة

## ■ الطُّقُس

## Ritual

## Rite

أصل كلمة Rite من اللاتينية Ritus التي تعني الطُّقُس الديني. أما كلمة طُقُس بالعربية، والجمع منها طُقُوس، فهي كلمة مُحدثة مأخوذة عن الكلمة اليونانية Taxos التي تعني النظام والترتيب، وتُستخدم للتعبير عن الشماثر والاحتفالات، وخاصةً الطُقُوس الكنسية عند المسيحيين.

والطُّقُس هو فعل جماعي له طابع القدسية وله برنامج وسيورة هي مجموعة من المراسيم الاحتفالية (الدينية أو الاجتماعية) المُتبعة في تَجَمُّع بشري ما وتُعرف حُطوطها العامة سُلُماً. والطُّقُس كنز من الاحتفال\* كان عند ظهوره نوعاً من التقليد الاجتماعي. لكنه فقد مع الزمن مَعْزاه الاجتماعي المُباشر واقتصر على البُعد الزمَني كما هو الحال في احتفالات الجُمُعة العظيمة وخميس الأسرار عند المسيحيين.

بدأت الطُّقُوس في العاصي على شكل احتفالات بسيطة ثم تَعَقَّدت شيئاً فشيئاً. من هذه الطُقُوس ما بقي على صيغته الثابتة والشكرورة، وكُلَّ لَصيداً بِالْمَقَالِد، ولم يَفْقِد طابعه القدسي، (وهذا هو الحال في طُقُوس عاشوراء عند الشيعة التي لم تَحَوَّل إلى مسرح رغم احتوائها على مَشاهد لها طابع مسرحي)، ومنها ما زال عنه الطابع القدسي وتحوَّل إلى أشكال فُرجة\* احتفالية فُولكلورية أو مسرحية كما هو الحال في طُقُوس الاحتفالات الزراعية في الربيع في أوروبا بشكل عام والتي تَحَوَّلَت اليوم إلى حُرُوض واحتفالات فُولكلورية، كما هو الحال في احتفالات عيد العُتَب في شهر أيلول في ألمانيا اليوم.

ولدت الطُّقُوس تاريخياً مع ظهور بوادر

ضُمياً بأن ما يقدَّم على الخشبة هو الحقيقة. ولهذا فإنَّ القُد الذي وُجَّه للمسرح الطبيعي والواقعي تناول على الأخصَّ القالب الذي يَبْلُور فيه هذا المسرح والتأثير\* الذي يُمارسه على المُتفرِّج: فطُرِحَ الواقع بشكل مَوْضوعي لم يَتَحَقَّق تماماً لأنَّ الطريقة التي قَدَّم فيها هذا المسرح صُورة عن العالم كانت طريقة جامدة لا تَخضع لِمَنطِق جَدَلِيَّة التاريخ من جهة، ولا تُظهِر العلاقة المُتبادلة بين الإنسان والمُجتمع من جهة أخرى. كما أنَّ الواقع المُصوَّر على الخشبة ظهر وكأنَّه مُجرَّد لوحات مُقتطعة من الحياة، وبدلاً كأنَّه حقيقة ثابتة غير قابلة للتطوُّر أو التحوُّل. والسبب في ذلك إعطاء الأولوية لتصوير الوَسَط على حساب تطوُّر الشخصيات. من جهة أخرى فإنَّ كثرة التفاصيل في التَرض المسرحي لم تترك للمُتفرِّج إمكانية أن يقدِّم تفسيره الشخصي للأمر مما جعله سَلِيماً جِبال التَرض الذي يَراه.

هذه النواحي أُثيرت كموضوع جدل ونقد من قِبَل مُنظري الأدب والمسرح ومنهم الباحث الروماني جورج لوكاش G. Lukacs الذي انتقد مضمون المسرح الطبيعي لأنه طالَب بنوع من التجانس في تصوير الفُرُوق ما بين الفردية (اللاتية) والعالم (الموضوعية). كذلك فإنَّ الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) انتقد نِقَاط المُصنَّف في الدراماتورجية الطبيعية من خلال نقده لمسرحية «النساجون» لهاويتمان التي تُعتبر من أهم أعمال المسرح الطبيعي، فقد افترض هاويتمان - حسب رأي بريشت - أنَّ الصُّراع الطبقي هو شيء نابع من الطبيعة الإنسانية، أي أنَّه نتيجة ختمية ولا علاقة له بتغير المجتمع في التاريخ.

انظر: الواقعية، نَزعة تمثيل الحقيقة.



أشكالها وكذلك المسرح الاحتفالي المكثف\*.  
ميّز الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٩٤٨-١٩٦٦) في كتابه «مسرح القسوة» بين الاستغراق الذبني والاستغراق الذنبيري، واعتبر أنّ الاستغراق الذبني هو التجربة الفعّالة لأنّها تُخرج الفرد من ذاته وتَقْصِمُه في هُويّة أوسع من الهُويّة الفردية وأقوى وأمتن. وقد بيّن آرتو أنّها بذلك تُحوّله وتُطهّره وتسمح له أن يُسيطر على وجوده. والواقع أنّ الوجود داخل جماعة يَخْلُق حالة من العدوى تُؤدّي إلى نوع من الانفجار المُحرّر وهذا ما يحصل في طُقوس الزار في إفريقيا وما يُشابهها في جزر المحيط الهادي، وفي طُقوس الرقص في جزر بالي في أندونيسيا التي استوحى منها آرتو فكرة ومبدأ مسرح القسوة\*.

في المجتمعات الحديثة، ومع تطوّر أنماط المعيشة، انحسرت ممارسة الطُقوس الجماعية أو تغيّرت طبيعتها بسبب غلبة الطابع الفردي على الحياة الاجتماعية. لكنّ بعض الطُقوس بقيت حيّة وحافظت على طابع القدسيّة وظلّت تلعب دوراً أساسياً في تجمّعات بشرية مُعيّنة، وعلى الأخصّ لدى الأقليات اليرقية أو العقائدية، كما هو الحال في بعض ممارسة الحضرة الرفاعية والحضرة الميسوية واحتفالات عاشوراء والنيروز وطُقوس أتباع مون في أوروبا، ممّا أعطى للكُفّس وظيفة إضافيّة هي التأكيد على الهُويّة والوجود ومُحاولة التميّز عن الإطار العامّ الذي توجد فيه هذه التجمّعات.

#### الكُفّس والمسرح:

على الرغم من خصوصيّة يَفيّ الكُفّس على علاقة ما بالمسرح\* وبأشكال الفرجة\* كسيروورة وكبّنة. ومع أنّ الكُفّس لا يقبل التطوير لأسباب

الحياة الاجتماعية البشرية لتُكوّن تساؤلات المجتمعات حول الطبيعة والقوى الغيبية. ويمكن أن نُصنّف الطُقوس البدائية التي عرفها الإنسان حسب موضوعاتها إلى فئتين أساسيتين هما طُقوس الموت وطُقوس الحياة. غالباً ما كانت هذه الطُقوس تتواجد ممّا بشكل متوازٍ في كلّ المجتمعات وفي نفس المناسبات أحياناً، لكنّها أفرزت فيما بعد أنواعاً مُتباينة ومتباعدة: فقد أعطت طُقوس الموت التي كانت تُسمّى دراما الروح أنواعاً\* مسرحية منها التراجيديا\*، في حين أنّ طُقوس الحياة التي ارتبطت بالفعل الجنسيّ وخُصّصت للاحتفال بالربيع والخصب والخصاد والقطاف أفرزت كلّ أشكال الفرجة المرحّة التي تتمتع بطابع من الحرّية والبولرسك\* مثل الكرنفال\* والعروض الشعبيّة وكلّ الأشكال الكوميديّة.

هناك صفات عامّة تُوحّد بين الطُقوس مهما كان نوعها. فالكُفّس بشكله الصافي هو فعلٌ يقوم على استحضار حالة من الماضي (أسطورة أو حادثة أو خرافة) والتعامل معها كواقعة. لكنّه مع كونه ممارسة اجتماعية تُفترض المشاركة وتتمّ في فضاء\* مُحدّد هو فضاء الاحتفال، إلّا أنّه يتطلّب من الفرد المُشارك في عملية الاستحضار لعلامات الماضي الغائب هذه استثماراً كاملاً لقدراته الخاصة الجسدية والصوتية.

من جانب آخر فإنّ المشاركة بالكُفّس تتطلّب معرفة برموز وقوانين «اللّعبة» وقناعة بها، وإلّا أصبح المُشارك مُغرّجاً خارج إطار الحالة كما هو الحال في آية فرجة. كذلك فإنّ المشاركة الفعلية في الكُفّس تُؤدّي في نهاية المطاف إلى حالة من الشّوشة أو الزّجْد *Trance* هي تفرغ جسديّ ونفسيّ يُؤدّي إلى الانشقاق والتطهير\*، وهذا ما استثمرته البسيكودراما\* في بعض

في كونهما يشغلان تجاه الحياة اليومية موقعًا مُختلفًا على صعيد الزمان والمكان.

- في الطقوس والمسرح هناك عزَلٌ لقضاء ما عن قضاء الحياة اليومية (فضاء الطقوس/ فضاء الحياة اليومية). ويُبرِّز ذلك بكون المسرح وُلِدَ دائمًا داخل المَعْبَد، وحتى عندما اسْتَقَلَّ عنه ظَلَّ يَحْتَفِظُ بِالسَّمةِ الأصلية للمكان وهي وجود حَيَزين مُختلفين ومُتقابلين هما حَيَزُ اللَّبِيب *Aire de jeu* وحَيَزُ الفُرْجة. لذلك فَإِنَّ شكل المسرح مَعماريًّا يَذْكُرُ نوعًا ما بِشكل المَعْبَد في الاحتفال الطقْسي. ورغم التداخل الذي قد يَحْصُلُ بين مُشارك وموَدِّ، يَظَلُّ هناك فصل بين فضاء القائمين على الطقْوس وفضاء المُشاركين فيه. وكُلٌّ من هذين الفضائين مُعلَقٌ على نفسه كما في المسرح لأنَّ القاعدة الأساسية في الطقْوس، كما في المسرح، هي قاعدة الفصل بُنيويًّا ما بين المُشاهد والمُشاهد، وما بين المُشارك والمودي.

على مُستوى حَيَزِ الأداء أو اللَّبِيب في الطقْوس وفي المسرح، هناك دائمًا إمكانية تحويل هذا الحَيَزِ إلى فضاء مُحاكاة أو استحضار. فالطقْوس قد يَحْتَوِي في أحد أجزائه على حِكَاية أو حُرَافة تُروى وتُؤدَّى، وفي ذلك استحضار وتكرار. بمعنى آخَر يَخْلُق المسرح والطقْوس زمانًا مُختلفًا عن الزمن المَعاش.

- القَرَضُ المسرحي يَقوم على أعراف\* مُسَبَّة وكذلك الحال بالنسبة للظاهرة الطقْسية. ومعرفة الروامز\* أو العُرف شرط أساسي للمشاركة ولا تَحَوَّلَ هذه المشاركة إلى فُرْجة فقط، وهذه حالة المُتفرِّج الغربي في المسرح الياباني وحالة المُتفرِّج الغربي لطقْوس المُولوية على سبيل المثال (انظر الأعراف

دينية ويَقِي طقسًا مُعلَقًا، إِلَّا أَنَّهُ يُمكن أن يَأْخُذ طابع الفُرْجة جُزئيًّا بسبب اهتمام بعض الناس به من خارج الجماعة المُشاركة، وهذه هي حالة الفُرْجة من الخارج على احتفالات المُولوية وطقوس «ضرب الشيش» في الحَضرة الرُفاعة التي تَلْقَى إقبالًا من المُتفرِّجين من خارج أتباع الطريقة.

أما حين تَصِلُ الأمور إلى تقديم الطقْوس على خشبة المسرح كما يَحْدِث عند تقديم رقصات المُولوية مثلاً على المسارح في بعض الحَفَلات، فَإِنَّ هذا الطقْوس يَتَحَوَّلُ إلى فولكلور.

هناك طُرُوحات تَرى أَنَّ المسرح وأشكال الفُرْجة انبثقت عن الطقْوس اللُّبِيَّة، وكذلك الألعاب الجماعية التي كانت جُزءًا من الطقْوس في مناطق عديدة في العالم القديم. وهناك اليوم نوعًا من المسرح تَبَنَّى شكل الطقْوس هو المسرح الاحتفالي/الطقْسي الذي دعا إليه أرتو والإيطالي أوجينو باربا E. Barba (١٩٢٧-) والمُخرج البولوني تادوتز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٩٠)، والبولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-).

لكن هناك تَعَارُفًا أساسيًا بين ما هو لُبِيٌّ في المسرح وبين ما هو لُبِيٌّ قَدْسِيٌّ في الطقْوس. فالحدود ما بين الطقْوس والمسرح قد تَبَدُّ للوهلة الأولى هَسَّةً وصعبة التحديد لكنّها موجودة، والمُقارَنة بين الظاهرتين تُبَيِّنُ أَنَّ يَقاطُ الالتقاء والتقارب بين هذين النوعين من النشاطات الإنسانية يُمكن أن تُصبح يَقاطُ اختلاف وتباعد تدفع بهما إلى مجالَيْن مُختلفين.

#### ١/ أَوْجُه الالتقاء:

- الطقْوس والمسرح يَخْلُقَان حالة قَطْعٍ مع ما هو من الحياة اليومية، فالْمُقَدَّس واللُّبِيٌّ يَلْتَمِسان

(المسرحية).

من جانب آخر فإن وجود العُرف والمُلكية والطابع الجماعي للممارسة يُدخل حالة المسرح\* على الطُقُس وعلى المسرح، إذ تكفي الرغبة بالخروج بالموقف العقائدي أو الديني إلى العلن وتعميله شكلاً مُحدداً لكي يتحوّل الطُقُس إلى مجموعة أعراف ومراسيم، وليكون هناك مسرح، حتى لو رُفضت هذه المسرحية دينياً واعتُبرت نوعاً من الخداع المرفوض. وغالباً ما يتأتى الانفعال الذي يُولده العُرض أو الطُقُس عن طابع الفُرجة الجماعية الذي تخلقه هذه المسرحية. فالمُتفرج أو المُشارك يفعل أو يتسجم حتى لو عُرف أن ما يراه أو يُشارك به هذا هو عُرض أو إعادة عُرض Re-présentation حقيقية ما وليس الحقيقة نفسها. ذلك أن كُلّ الأشكال الاحتفالية تتطلّب مسرحاً أو بَرمجة درامية مُسبقة. في بعض الأحيان تُصبح هذه القواعد والأعراف في الطُقُس مُبرراً لوجود الاحتفال وحاملة للمعنى فيه لأنها هي التي تُعطي للاحتفال طابعه القدسي على مُستوى الشكل على الأقل. بالمُقابل، فإن المسرح يأخذ طابعاً احتفالياً عندما يُطغى تنفيذ مسار مُعين فيه على عناصر العُرض الأخرى. فعلى الرغم من أن مسرحية «الملك يموت» للروماني يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) ليست مسرحية طقسية، إلا أنها تُشكّل مثلاً واضحاً على حالة يُطغى فيها تنفيذ برنامج الاحتفال (احتفال الموت) على المضمون (الموت وما يطرعه من خوف وتساؤلات).

- على مُستوى الأداء\*، يحتاج المؤدّي في الطُقُس إلى عملية تدريب لتحقيق نوع من الانسجام مع سيرورة الاحتفال. وهذا

التدريب يتطلّب أحياناً سيطرة على الجسد ومعرفة به (ضرب الشيش في الحُضرة الرفاعية، المشي على الجُمُر في الطقوس الهندية، التطهير أي ضَرْب الرأس في عاشوراء الخ). وكذلك في المسرح حيث يحتاج المُمثل إلى خبيرة ومُلكة نفسية وجسدية تَسمح له بتنظيم أدائه.

- والغاية الأساسية من العملية المسرحية ومن الطُقُس هي خلق حالة من التواصل\* بفَضّ النظر عن نوعيّة هذا التواصل، ولكي يَتِمّ هذا التواصل لا بُدّ من معرفة قواعد اللعبة.

#### ب - أوجه الاختلاف:

هناك اختلاف جوهري بين الطُقُس والمسرح يكمن في الفارق بين ما هو قُدسي وما هو دُنيوي. فعندما استعار المسرح من الطقوس بعض عناصرها كانت هذه العناصر شكلية في غالبيتها ومُستعارة، لكن وجودها لا يُشكّل شُرحاً ليتحوّل الطُقُس إلى مسرح. فالطُقُس قبل أن يكون شكلاً هو جوهر ومضمون. وتحوّل بعض الطقوس مع مرور الزمن من المُقدّس إلى الدُنيوي وتحوّل المُشاركين فيه من الإيمان والانفعال إلى المُحاكاة والتفكير العقائدي قد تَمّ على مُستوى تطوّر الوعي الجماعي بالحدث موضوع الاحتفال. ففي الحُضارة اليونانية على سبيل المثال، كانت هناك طقوس في البداية، مع مرور الزمن، وضمن ظروف اجتماعية موضوعية مُعيّنة، ظهرت مُعطيات جديدة سمحت بنوع من الابتعاد الواعي عن الفكر الأسطوري العقائدي والتحوّل إلى فكر مدنيّ دُنيوي، وهذا ما سمح بتحوّل الطُقُس إلى مسرح لأنّ ما كان مُقدّساً ومُجزّأً من اللاوعي الجماعي انتقل إلى الوعي وطُرح على مُستوى العقل والتفكير.

وحالة الاندماج فيه.

- الاحتفال المُقدَّس هو احتفال صُمِّمَ بالأساس لأجل الناس الذين يُعيدون إحياءه ولا يأخذ بعين الاعتبار وجود مُتفرِّجين، بينما يَصْنَم المسرح أساسًا على فكرة وجود مُتفرِّج، وهذا ما يَخْلُق الاختلاف بين المُتفرِّج والمُشارك وبين المُمثل والمُريد أو المُؤدي. انظر: احتفالي/كُلُفسي (مُسرَّح-)، الاحتفال، الكرنفال.

#### ■ الطَّلِيبِي (المُسرَّح-) Avant-Garde Theatre Théâtre d'Avant-Garde

صفة الطَّلِيبِي لا تدلُّ على نوع أو شكل أدبيّ أو مسرحيّ مُعيَّن، وإنما تُطلَق على كلِّ عمل أو تيار أدبيّ أو فنيّ يَكرِّم الأعراف السائدة ويُهْدِّد لمنظور جديد.

وكلمة Avant-Garde الفرنسيَّة تنتمي إلى مفردات اللُّغة العسكريَّة وتعني الكتيبة التي تتقدَّم الجيش، وهذا يفسِّر المعنى الذي أخذه هذا المُصطلح الذي دخل في الوشربانات من هذا القرن إلى اللغة التقدِّية حيث ارتبط منذ ظهوره بولادة الإخراج\* في المسرح وبحركة التجريب\* في الأدب والفنِّ.

والطَّلِيبِيَّة هي صفة نسبيَّة لأنَّه عندما تُصَبِّح العناصر الجديدة فيما هو طَّلِيبِي أعرافًا فإنَّها تَنكَّرُ مع الزَّمن، فيتحوَّل ما كان طَّلِيبِيًّا إلى تقليديّ. ففي إنجلترا مثلاً اعتبر المسرح الواقعيّ حركة طَّلِيبِيَّة لأنَّه غيَّر في حينه من مسار الكتابة المسرحيَّة وشكل العرض كما كان سائدًا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. من ناحية أخرى لا يُمكن اعتبار كلِّ جديد طَّلِيبِي، إذ يجب التمييز بين ما هو مُجرَّد بدعة آتية لا تترك أثرًا مُتميِّزًا وتزول بعد فترة زمنيَّة، وبين ما هو

- الطَّلِيس هو حالة آتية ثابتة المراحل تتجدد التكرار والاستحضار لعناصر من الماضي وتقتضِ التصديق من المُشارك والمُؤدي. وهو لا يتركز على المُتخيَّل ولا يقوم على الإيهام\* كما في المسرح. أما العرض المسرحي، فهو فعل يعتمد أساسًا لُعبة الخيال (بفَضِّ النظر عن العلاقة التي يَبنِيها مع الخيال)، واللُّب في يقوم على تمثيل واقعه الحقيقة Faire comme si وتقديمها في إطار حكاية. كما أنَّه يقوم على تقديم ما هو جديد حتى لو كانت الحكاية معروفة، وهذا هو أساس عمليَّة الإبداع.

- المسرح يَجمع بين اللُّب\* بمفهومه كشطاط حرّ يُولد المُتعة\* وبين الأعراف\* المسرحيَّة التي تُقيِّده نوعًا ما، في حين يكون الطَّلِيس كشطاط له مساره المُحدَّد وقواعده الصارمة مؤطرًا بشكل يَمنع أي هامش من الحرِّيَّة.

- على مُستوى آخر، يبقى الطَّلِيس حالة انفعاليَّة على المُستوى الجسديّ فيها التصاق بالحدث وتطلُّب استثمارًا عاطفيًّا من قِبَل المُؤدي والمُشارك يَصل إلى حدِّ الذُّويان والتماهي بالشيء، بينما في المسرح يُمكن أن يكون الذُّويان الكامل عِلَّة لأنَّه قد يُؤدِّي إلى تحوُّل في المعنى والهدف. فالمُمثل، ومهما كان استغراقه في دوره كبيرًا، لا بدُّ أن يترك هامشًا بينه وبين الدُّور، بينما لا يعرف المُؤدي في الطَّلِيس أنَّه يُؤدِّي دورًا بسبب قناعاته الكاملة بما يُؤديه، لدرجة أنَّ أيَّ خلل بهذه القناعة يُمكن أن يُؤثِّر على سيروية الطَّلِيس. من هنا يكون الجَوُّ العام الذي يَخْلُقُه الطَّلِيس جوًّا انفعاليًّا فيه الكثير من التوتر وتطلُّب التزامًا من المُؤدي، أمَّا جَوُّ المسرح فهو جَوُّ استرخائيّ نسبيًّا مهما كانت نوعيَّة العرض

التوجه، أي كَلَّ ما هو طليعي، وفي إنجلترا تدخل في نفس الإطار العروض التجريبية التي تُقدَّم على هامش مهرجان إدنبرة وبعيداً عن المركزية الثقافية في المَدُن ويُطلَق عليها اسم مسرح الخواف *Fringe Theatre*. كذلك تُعتبر طليعية العروض المسرحية التي كانت تُقدَّم في الكهوف والأقنية في نيويورك في الستينات وكان يُطلَق عليها تسمية المسرح السفلي *Underground Theatre*، وأشهر مثال عليها عروض فرقة *La Mama* النيويوركية.

في اليابان أطلقت تسمية المسرح السفلي على حركة المسارح الصغيرة *Shojekijo Undo* التي ظهرت في الستينات وهدفت لخلق مسرح خارج إطار المؤسسة والاستفادة من كافة التيارات العالمية. من أهم الفرق التي أخذت هذا التوجه فرقة النخبة السوداء *Kuro Tendo* التي أسسها ساتو ماکوتو *Sato Makoto* خلال أحداث ١٩٦٨ وفرقة مسرح واسيدا الصغير *Waseda Shogekijo* التي أسسها تاداشي سوزوكي *T. Suzuki*.  
انظر: التجريب والمَسرح.

طليعيّ لأنه يُحدث تغييراً جذرياً بالنسبة لما كان سائداً.

استخدم الفرنسي أنطويه أنطوان *A. Antoine* (١٨٥٨-١٩٤٣) صيغة الطليعية لوصف أعمال مسرحية ألفها كُتّاب شباب غير معروفين. كذلك استخدم الشاعر الفرنسي غيوم أبولينير *G. Apollinaire* (١٨٨٠-١٩١٨) هذا المصطلح في مقالاته الصحفية للدلالة على حركات هاشية مثل المُستقبلية، وعلى أشكال مسرحية مناقضة للمسرح التجاري ومسرح البولفار. بعد ذلك، واعتباراً من ١٩٢٠، استخدم تعبير طليعي في اللغة النقدية لوصف الحركات التجريبية بشكل عام.

من الأمثلة الهامة على تيار طليعي واضح المعالم في المسرح مسرح العبث الذي تُطلق عليه حتى اليوم تسمية «مسرح طليعية الخمسينات» لأنه شكّل في حينه تغييراً جذرياً في مفهوم المسرح ككل.

في أمريكا حيث يُعتبر برودواي شارع المسارح ذات الطابع المُبهر والتجاري البحت، أُطلقت تسمية *Off Broadway* ومن ثم *Off Broadway* على كَلَّ ما يُقدَّم بشكل مُغاير لهذا

# ع

## ■ العائق

### Obstacle

#### Obstacle

مفهوم يرتبط بالصراع\* الذي ينشأ من تضارب رغبة الشخصية\* مع الصعاب التي تمنع تحقيقها. ووجود العائق ليس قصراً على المسرح إذ يمكن أن نجده في الأشكال السردية مثل الرواية والملحمة وغيرها حيث تتنوع طبيعة العائق الذي يمكن أن يكون قوى غيبية أو مجردة أو يتجسد في شخصية من الشخصيات. وبصفة عامة يمكن أن يكون العائق هو المحرض على تجلّي الحرية الإنسانية عبر خيارات الشخصية.

وجود العائق في المسرح شرط لتكوين الفعل الدرامي\*، وهو العنصر الأساسي في تشكّل الحبكة\* وتكوّن القصة\* (في حال وجودها). وطبيعة العائق ترتبط مباشرة بطبيعة الخاتمة\* (سعيدة، مأساوية).

- يمكن أن يكون العائق خارجياً ثمثله قوى خارجة عن إرادة البطل\* أو قانون ما كما في التراجيديا\* اليونانية، أو شخصية تُعارض رغبة البطل، وهذا ما نراه كثيراً في الكوميديا\*، وفي هذه الحالة يكون العائق ضعيفاً يمكن التغلب عليه بسهولة، وهذا شرط لتحقيق الخاتمة\* السعيدة.

في بعض الأشكال الكوميدية، يأتي العائق على شكل معلومة مغلوطة أو جهل مؤقت يسبب الالتباس\*. والتغلب عليه لا يخلو من السهولة

ويمكن أن يتأتى من خارج سياق الفعل وبشكل مُصطنع، وهذا ما يُطلق عليه اسم الآلة الإلهية\*.

- يمكن أن يكون العائق داخلياً ثمثله مانع أخلاقي أو نفسي يقرضه البطل على نفسه، وهذا هو الشكل الأكثر شيوعاً في الدراما الإليزابيثية *Drame élizabéthain* وفي الدراماتورجية الكلاسيكية في القرن السابع عشر حيث يبدو جزءاً من الحتمية التي تُعزّز النظام المأساوي\* برُمته، وفي الأنواع الجادة بشكل عام.

كذلك يمكن أن يكون العائق خارجياً بالأصل لكنه يتحوّل إلى عائق داخلي عندما يبتناه البطل ويقرضه على نفسه من مُطلق أخلاقي رغم أن ذلك يسبب تعاسه، ويتم التعبير عن ذلك من خلال الصراع الوجداني *Dilemme*.

في الدراما\* والميلودراما\* اللتين ظهرتا اعتباراً من القرن الثامن عشر، يكون العائق غالباً قوّة اجتماعية ثمثّلها في المسرحية شخصية تُزجّع إلى نظام اجتماعي مُحلّد فيمن صراع الأجيال أو فيمن الصراع الناجم عن اختلاف الانتماء الاجتماعي.

لا يغيّب العائق في المسرح المَلحمي\* المَبني على السرد\* لكنه لا يستدعي مُواجهة بسبب طبيعة هذا المسرح. فوجوده لا يُشكّل مرحلة مُحلّدة في التصاعّد الدرامي وإنما يمتدّ على طول المسرحية دون أن تعي الشخصيات وجوده بالضرورة. وهو لا يؤلّد دائماً صراعاً

والسطحية، أي تجلّيه على مُستوى الشبكة أو (لا).

انظر: الصُّراع، الشبكة، نموذج القوى الفاعلة.

### ■ العَبَث (مُسرَّح) - Theatre of the Absurd

#### *Théâtre de l'Absurde*

تُستعمل صِفة العَبَثِي أو اللامعقول للدلالة على كلِّ ما هو غير منطقي. أمّا كلمة العَبَث فتُستعمل للدلالة على نوع من أنواع الكتابة المسرحية ظهر في الخمسينات من هذا القرن.

يُعتَبَر الناقد الإنجليزي مارتن إيسلن M. Esslin أوّل من أطلق تسمية مسرح العَبَث، وذلك في كتابه «مسرح العَبَث» (١٩٦٢). وقد جمع تحت هذه التسمية كتابات يونسكو وبيكيت وبيتر وجينه.

#### فَلَسَفَةُ العَبَث:

استعمل الفيلسوف والكاتب الفرنسي ألبير كامو A. Camus (١٩١٣-١٩٦٠) كلمة العَبَث في كتابه «أسطورة سيزيف» (١٩٤٢) حيث يَصِف قيام سيزيف بعمل لا جدوى منه ومُتكرِّر هو جَرَّ صَخْرَةٍ إلى قِمَّة جبل مع عِلْمِه أَنَّهُ سَتَقَع ثانية. وقد استند إلى هذه الأسطورة لوصف حالة الإنسان والفراغ الذي يعيش فيه وشرطه الوجودي القائم على الإخفاق واللاجدوى. كذلك عبّر كامو بشكل واضح عن عَبَثِ الحياة من خلال وصف المُمارَسات اليومية والروتينية للإنسان في روايته «الغريب» حيث طرَح سؤالاً لا جواب له. وغياب الجواب، أي غياب العلاقة بين السبب والنتيجة هو العَبَث، لأنّه تعبير عن وجود خلل في تفسير العالم. والواقع أنّ الفلسفة الوجودية في بعض جوانبها تقوم على

مباشرةً بين قُوَى واضحة المعالم أو صيراراً داخلياً، وإنّما يظهر من خلال التناقضات التي تأخذ معناها ضمن الطَّرَف الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي يُشكِّل سياق أحداث المسرحية. والعائق هو الذي يَمنع الشخصية من تحقيق رغبتها ويمكن أن يكون جزءاً من التناقض الذي تُحمله في داخلها، فالأم شجاعة في مسرحية الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) لها رغبان (البقاء على قيد الحياة وحماية أولادها خلال الحرب من جهة، واستثمار الحرب تجارياً من جهة أخرى)، والراحدة منهما تُشكِّل العائق بالنسبة للأخرى. أي إنّ العائق يَرْتَبط بشكل كبير بالفتوس الأساسي *Gestus fundamental* للمسرحية.

تناولت الدُّراسات الحديثة، وعلى الأخصّ البنيوية\* والسيولوجيا\* العائق بالبحث واعتبرته مرحلة من المراحل الضرورية لكلِّ سَرْدٍ روائيٍّ بالمعنى العامّ للكلمة. فتحدد المواقف هو الذي يَسمح بتتبع الانتقال من مرحلة لمرحلة خلال الحكاية (ظهور العائق - امتحان تَحْطِي هذا العائق - ظهور عامل مُساعد - تَحْطِي العائق والانتقال إلى مرحلة جديدة).

كذلك تناولت هذه الدُّراسات العائق ضمن البنية العميقة للعمل، فتحدت موقعه ضمن نموذج القوى الفاعلة\* حيث أطلقت عليه تسمية القوة المُعارضة *Opposant* التي تُعيق الفاعل في *Sujet* سعيه للحصول على موضوع الرُّغبة *Objet*. وهذه العلاقة الثلاثية بين الفاعل وموضوع الرُّغبة والقوة المُعارضة هي مُثلث الصُّراع في العَمَل. وبالتالي كان لهذا النوع من التحليل دوره في كشف فَوَعِيَّة العائق في المسرحية وشكله (شخصية قَرْدِيَّة أو قُوَّة جماعية أو مُجرَّدة)، وموقعه (ارتباطه بالبنية العميقة

فكرة العبث.

لم يتكرر كامو مفهوم العبث، وإنما صاغ ما كان موجوداً دائماً في الكتابات الفلسفية والأدبية منذ القدم حين عرفه بأنه كل ما يبدو غير منطقي ولا تقدم له تفسيرات عقلانية. وبذلك يغيب العبث حين يستند الفلاسفة والمفكرون في تفسير العالم إلى معتقدات دينية أو ميتافيزيقية أو إلى أفكار فلسفية وسياسية.

### العبث في الأدب والمسرح:

يتجلى العبث في الأعمال الأدبية في غياب الرابطة المنطقية بين أجزاء العمل، وبين العمل ومرجه في العالم مما يؤدي إلى اضطراب المعنى وصعوبة التفسير العقلاني. وبالتالي فإن العمل يصبح نحو القرابة لدرجة الإدهاش أو الإضحاك أو خلق الشعور بالتشاؤم. من هذا المنظور يمكن اعتبار التبخية طابعاً يدخل ضمن التصنيفات الجمالية *Catégories esthétiques* مثل المأساوي\* والمضحك\* إلخ.

والواقع أن العناصر التبخية كانت موجودة في الأدب والفن منذ القدم، فنحن نجد العبث في أشكال مسرحية\* وأدبية متباعدة زمنياً مثل مسرح الروماني بلاتوتوس Plaute (٢٥٤-١٨٤ ق.م) واليوناني أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ ق.م)، وفي الفارسي\* (المهزلة) وكل الأشكال الكوميديّة. كذلك نجده في مسرح الفرنسي ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧) وكل الأعمال المسرحية السريالية\* والدادائية\*.

جدير بالذكر أن الفن الحديث منذ نهاية القرن التاسع عشر جنع نحو إدهاش المتلقي من خلال غرق العُرف السائد مما مهّد الطريق لظهور العبث.

كذلك نجد ملامح عبثية في مسرح أوروبا

الوسطى قبل الحرب العالمية الثانية، وخاصة في أعمال الروماني جورج سبريان G. Ciprian (١٨٨٣-٩) الذي كتب مسرحية «رأس البقرة» (١٩٢٠) والبولوني فيتولد غومبروفيتس W. Gombrowicz (١٩٠٤-١٩٦٩) الذي كتب مسرحية «الزواج» (١٩٤٦).

أما ما اصطُح على تسميته بتيار العبث في الأدب والمسرح في القرن العشرين فقد ارتبط بظرف تاريخي مُحدد هو صدمة الحرب العالمية وظهور النازية وسيطرة الآلة في العصر الصناعي وتجرّد الإنسان من إنسانيته وعُرفته في مجتمع تداعت فيه العلاقات الاجتماعية التقليدية.

### مَسْرَحُ الْعَبْثِ:

إذا كانت الأعمال الأدبية والفلسفية للفيلسوفين الفرنسيين ألبير كامو وجان بول سارتر J.P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠) تُحتمل الوعي بالعبث، فإن مسرح العبث صُوّر الّلامعقول وجسّده على خشبة بطريقة مُختلفة. فقد ظهرت ملامح مسرح العبث في فترة ما بين الحربين عندما أصبح الّلامعقول النيحة\* المركزية للعمل المسرحي، ثم تبلّور كتوجه بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

أول مسرحية عبثية بالمعنى الكامل للكلمة هي «المُعنية الصلحاء» (١٩٥٠) للروماني يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣)، ثم مسرحية «في انتظار غودو» (١٩٥٣) للإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩).

بعد ذلك انتشر هذا المسرح في أنحاء العالم. ومن أهمّ الكتاب الذين ارتبط اسمهم بشكل أو بآخر بمسرح العبث الإنجليزي هارولد بيتتر H. Pinter (١٩٣٠-) الذي كتب مسرحية «الغرفة» (١٩٥٧) وحفلة عيد الميلاد



حالة إلى أخرى.

انطلاقاً من كون مسرح العبث لم يُشكّل مدرسة فنيّة مُتجانسة فقد اتخذ أشكالاً مُختلفة ومُتنوّعة تُلخّص في ثلاثة اتجاهات:

- العبث العُدَمي، وفيه تُغيّب الرؤية التفسيرية للعالم في النصّ وفي العُرْض (بيكيت).

- العبث كمبدأ تشكيليّ بُنيويّ، ويُعبّر عنه من خلال تَفكُّك الكلام، وغياب الصورة المُتجانسة والبنية الدائرية التي تُصوّر حالة الفوضى وجمود العالم (بيكيت، يونسكو، أداموف).

- العبث الساخر، وفيه يُعبّر العمل من خلال العبثيّة\* والشخصيات عن رؤية كاريكاتورية للعالم (آرابال).

اعتُبر تيار العبث أحد أهمّ التيارات في المسرح المُعاصِر. وقد حَقّق انتشاراً كبيراً في العالم بأجمعه في السّينات من هذا القرن، وتُرجمت نصوص بيكيت ويونسكو إلى لغات عديدة وأثّرت على الكتابة المسرحيّة بشكل عامّ لأنها حرّرت المسرح من القواعد والأعراف. جدير بالذكر أنّ مفهوم العبث اختلف باختلاف البلدان والظروف الموضوعيّة. ويمكن أن نجد ملامح العبث في بعض التجارب المسرحيّة في أوروبا الشرقية حيث أخذ طابع النقد الإيديولوجيّ، مع سيطرة الغروتسك\* الهيجانيّ، دون أن يكون للأعمال نفس طابع العبثيّة الذي نجده في المسرحيات الغربية.

من أوائل كُتّاب مسرح العبث في أوروبا الشرقية الهنغاريّ تيور ديري T. Déry (١٨٩٤-١٩٧٧) الذي كتب مسرحيّة «الوليد العملاق» (١٩٢٦) التي لم تُعرّض على خشبة إلّا بعد انتشار مسرح العبث في أواخر السّينات، والهنغاريّ ميكوش ميزولي M. Mészöly

(١٩٥٨)، والأميركيّ إدوارد ألبّي E. Albee (١٩٢٨-) الذي كتب مسرحيّة «نصّة حديقة الحيوان» (١٩٥٨) و«الحلم الأميركيّ» (١٩٦٠)، والفرنسيّ روبر بينجيه R. Pinget (١٩٢٠-) الذي كتب مسرحيّة «الرسالة الميتة» (١٩٦٠)، والإسبانيّ فرناندو آرابال F. Arrabal (١٩٣٢-) الذي كتب مسرحيّة «المهندس وأمبراطور آشور» (١٩٦٧)، والفرنسيّ آرثور أداموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠) في بداياته حين كتب «الاستاذ تاران».

لا يُشكّل هؤلاء المسرحيون مدرسة مسرحيّة، لكنّ القاييم المُشترك بين أعمالهم هو:

- عدم التقبُّد بالقواعد\* وكسر الأعراف\* المسرحيّة.

- عدم المُطابقة مع الواقع في المكان\* والزمان\* وفي بناء الشخصية\* التي لا تُشبّه إنساناً مُحدّداً من الواقع، وغياب المنطق عن الجوار\* والحدث.

- شخصيات هذا المسرح لا تعي أنّها تعيش العبث، وبالتالي فإنّ هذا المسرح يُغيّب تمامًا دور الإنسان في مجرى التاريخ. فهو لا يُسيطر على الأحداث، وأحياناً لا يسيطر على نفسه، وهذا ما يظهر بشكل واضح في الحركة والكلام وعدم القدرة على التركيز على نقطة مُحدّدة، وبالتالي فإنّ فعل الشخصية\* يفقد كلّ معني.

- البنية الدراميّة هي بُنية مسرحيّة بحث لا تَرَجع إلى شيء مُحدّد في الحياة، وبالتالي فإنّ الحدث الذي يُقدّم لا يَرتبط بضرورة تاريخيّة ولا يَسمح بالربط ببياق مُحدّد. والحبّاية\* في هذا المسرح تكون غالباً ذات بُنية دائرية تُعبّر تمامًا عن الجُمود لأنها تنفي الانتقال من

الحكيم (١٩٨٨-١٩٨٧) الذي دافع عن العبث في الفن والأدب واعتبر أنه موجود في التراث المحلي (ألف ليلة وليلة، والأهازيج والحكايا الشعبية) واقترح تسمية اللامعقول وكتب مسرحيات لها طابع العبث. لكن يبدو أن الحكيم في تنظيره خلط بين ما هو غرائبي وعجائبي، وبين العبث بالمعنى الغربي للكلمة. من مسرحياته العبثية «يا طالع الشجرة» و«الطعام لكل قَم» و«مصير صرصار» و«رحلة الربيع والخريف».

(١٩٢١) الذي كتب مسرحية «ماسح الزجاج» التي قُدمت عام ١٩٦٣، والبولوني سلافومير مروجيك S. Mrozek (١٩٢٦-) الذي كتب مسرحية «نانغو» (١٩٦٤)، والتشيكي فاكلاف هافيل V. Havel (١٩٣٦-) الذي كتب مسرحية «الرأي» (١٩٦٥) و«الحفلة في الهواء الطلق» (١٩٦٣)، والهنغاري إسطفان أوركيني I. Örkény (١٩١٢-١٩٧٩) الذي كتب «العائلة توت» (١٩٦٧).

#### العبث في المسرح العربي:

استعملت تسمية العبث أحياناً، واللامعقول أحياناً أخرى في اللغة العربية للدلالة على تيار مسرح العبث. وتسمية اللامعقول تُعبر عن موقف المُتفرِّج مما يراه، وعدم إمكانية مطابقة ما يراه مع ما يحدث في الواقع.

اهتم المسرحيون العرب بالعبث، وثار النقاش حول تربيته أو رفضه كفلسفة بسبب اختلاف الظرف التاريخي الذي أنتجه وخصوصية الظروف الموضوعية التي تعيشها الدول العربية. ومن الملاحظ أن مجلة «المسرح» المصرية كانت من أهم الدوريات التي نشرت الترجمات العربية لنصوص مسرح العبث وقُدمت مقالات عديدة حول هذا المسرح مما أدى إلى إقبال بعض المخرجين على تقديم عروضه. يُعتبر مسرح الجيب في القاهرة من أوائل المسارح التي قُدمت مسرحيات يونسكو وعلى الأخص «نهاية اللعبة» و«الكراسي». وقد حاول بعض المخرجين تطويع نصوص هذا المسرح بحيث تتلاءم مع الظروف المحلي، وقُدمت للامعقول فيه أحياناً تفسيرات سياسية ودينية (شخصية غودو والتفسيرات العديدة التي قدمت لها). من أهم من كتب وتُظَر لهذا المسرح المصري توفيق

#### Variety Show

#### ■ عرض المتنوعات

#### Spectacle de Variétés

تسمية واسعة تُغطي أشكال فرجة مُتعددة تقوم على التفرُّع وتهدف إلى التسلية والإثارة والإبهار وتحقيق الربح التجاري.

يقوم عرض المتنوعات على تقديم مهارات فردية أو جماعية منها الاسكتشات الدرامية والمونولوجات الساخرة وفقرات الإيماء والرقص والفناء وألعاب الخفة والسحر والدمى الناطقة (مهاراة الكلام من البظن) والبهلوانات وغيرها.

#### أصول عرض المتنوعات وتطوره:

تعود أصول عرض المتنوعات في الغرب إلى أشكال الفرجة الشعبية التي كانت تُقدَّم في ساحات المدن والقرى على هامش الأسواق وفي الأعياد الدينية.

في نهاية القرن الثامن عشر، استفاد أصحاب الحانات والمقاهي من أشكال الفرجة هذه واستضافوها لجلب الزبائن. فتحوّل ما كان مهارة فردية في الهواء الطلق إلى جزء من عرض يُقدَّم في أماكن مُغلقة، وانتظمت أشكال الفرجة

للفوديل\* والبولسك\* ومن عروض الميزيك هول الإنجليز، ومما يُسمى في إسبانيا النوع الصغير *Genero Chico* والثاويل\* بالمقابل فإن الطابع الغربي البحث لهذه العروض يجعل من الصعب مقارنتها بنوع من عروض المنوعات يحتوي فقرات متنوعة في الصين هو أوبرا بكين\*، وذلك للاختلاف النوعي بينهما.

تأرجح عروض المنوعات بين قطبين أساسيين هما الرغبة في تحقيق شكل فنيّ وجماليّ، والرغبة في تحقيق الرّيح المادّي. ونجد أمثلة على عرض المنوعات ذي الطابع الفنّي الجماليّ في عروض الفرنسيّ جان ميشيل جار J.M. Jarre في أوائل التسعينات، وفي عروض المنوعات التي قدّمها الأخوان عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور رحباني (١٩٢٥-) في مهرجانات بعلبك في لبنان، كما نجد أمثلة على العروض التي تهدف لتحقيق الرّيح التجاريّ رغم طابعها الجماليّ في عروض مسرح الليدو في باريس.

أفرزت عروض المنوعات أشكالاً متنوعة لها خصوصيتها نذكر منها:

#### الكاباريه Cabaret والشانسونيه

##### Chansonniers

بعد موجة الاستعراضات الصاخبة والمنوعة خلال الحرب العالمية الأولى، بدأ الجمهور يتوجّه نحو الصالات الصغيرة حيث لا تتنوع الفقرات كثيرًا وتقتصر أحيانًا على مُغنٍّ واحد أو عرض قصير. في فرنسا، تميّزت كاباريهات مونمارتر في الخمسينات بتقديم فقرات لها طابع الهجاء السياسيّ والنقد اللاذع، ويَرع فيها مُغنون هتّافون عُرِفوا باسم الشانسونيه. أشهر هذه الكاباريهات كاباريه الكوكو ومسرح الساحة

المُبَعَثَة في قَالَب مُعَيّن له برنامجه المُحدّد، واكتسبت من خلال ذلك تسميات لها علاقة بمكان تقديم العرض مثل الميزيك هول\* والكاباريه وعروض الكهوف والأقيّة، وبتريكية العرض مثل الاستعراض.

بعد المفاهي والحانات، صارت هذه العروض تُقدّم في صالات مسرحية غير مُرخصة شُيّدت على هامش الصالات الرسمية التي اختصّت بتقديم الأنواع\* المسرحية المُعترف بها (انظر البولفار).

بلّغت عروض المنوعات أوجها في أوروبا وأمريكا خلال الحرب العالمية الأولى لإقبال الجنود على مثل هذه العروض المُسلية، وطال الأمر كلّ الأماكن التي توجد فيها قواعد عسكرية بما فيها بعض البلاد العربية حيث اشتهرت عروض المنوعات المُقدّمة في شارع محمد علي في القاهرة وفي شارع الزيتونة في بيروت. وقد نجم عن ذلك دخول نوع جديد من الفقرات الترفيهية ذات الطابع المحليّ في كلّ بلد كرقصات الفلامنكو في إسبانيا والرقص الشرقي في مصر.

بعد انتهاء الحرب، بقيت هذه العروض تلقى رواجًا ووجدت لنفسها أطرًا جديدة إذ فرجت عادة تقديم عرض منوعات قبل تقديم الأفلام في السينما، ومن ثمّ عادة تقديم الفقرات في مسارح واستديوهات التلفزيون ليُبثّها على الشاشة الصغيرة.

يصعب تحديد ملامح مُحدّدة لعروض المنوعات وذلك لتعدد أشكالها ومساراتها في جميع أنحاء العالم ولتقاطعها مع أشكال عروض أخرى. فعروض المنوعات يميّز عن الكوميديا الموسيقية\* بأنّه لا يُصوّر أو يروي حدثًا مُتكاملاً، لكنّه يقترب كثيرًا من المفهوم الأميركيّ

والفلامنكو في الكهوف. في فرنسا ازدهرت ظاهرة تقديم أغاني ذات طابع شعري رفيع لها منحنى إيديولوجي إنساني في الأقيّة والكهوف التي طبعها المُثَقَّون اليساريون بطابعهم، وذلك في فترة ازدهار الحركة الوجودية. من أشهر مُغَنِّي الكهوف في فرنسا جوليت غريكو J. Greco وكلود نوغارو C. Nougaro ومن أشهر الكهوف Le Tabou.

#### الريفيو Review:

كلمة رفيو تعني الاستعراض، وهو عَرْض تمثيلي قصير مُكوّن من اسكتشات\* انتقادية خفيفة لا رابط بين مُكوّناتها (انظر اسكتش)، أو من اسكتشات ذات طابع سياسي تحريضي مُستند من القضايا الساخنة. ويحتوي الريفيو على مونولوجات ساخرة وناقلة يُقدِّمها نفس الفنان/ النجم إلى جانب الموسيقى والثناء والرقص، وهو بذلك يُخيل عن المюзيك هول الإنجليزية والفودفيل والبولرسلك الأميركي حيث تتنوع الفقرات والفنانين.

أول رفيو بالمعنى الحديث للكلمة ظهر في فرنسا عام ١٨٢٠ وقد اشتهر بتقديمه المُغَنِّي الفرنسيّ موريس شوفالييه M. Chevalier وميستغيت Mistinguette في القولي بيرجير في باريس. انتشر هذا النوع من العروض في أمريكا وإنجلترا في نهاية القرن التاسع عشر، وأول رفيو إنجليزي هو «تحت الساعة» الذي قدّمه سيمور هيك S. Hicks وتشارلز بروكفيلد Ch. Brookfield عام ١٨٩٣، وأول رفيو أميركي هو «العرض الجوّال» لجورج ليدر G. Lederer وعرض «أصبص الزهور المُجفّة» لسيدني روزنفيلد S. Rosenfeld (١٨٩٤). وسرعان ما صار للرفيو طابعه الأميركي مع فرق

العاشرة في باريس، ومنها اقتبس اسم مسرح الساعة العاشرة في لبنان.

في ألمانيا، كانت الكاباريات هي الشكل الأكثر شعبية خلال الحربين العالميتين وما بينهما، وفيها ظهر فنانون مشهورون أمثال المُمثّلة مارلين ديتريش M. Dietrich ولوتي لينا L. Lena، وهذه الأخيرة اشتهرت بتقديم أغاني بريشت التي لحنها زوجها المسرحي الألماني كورت فايل K. Weill (١٩٠٠-١٩٥٠). والواقع أنّ المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) استوحى في بعض مسرحياته عناصر من الكاباري، وخاصة أسلوب تقديم الأغاني في العَرْض المسرحي. كذلك فإنّ المسرحي الألماني إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) والنساي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) قدّما أشهر مُثّلي الكباري والميوزيك هول في عروضاها المسرحية.

في العالم العربي، وعلى الأخص في مصر ولبنان، انتشرت تقاليد الشانسونيه وظهر المونولوج الهجائي أيضًا. من أشهر الفرق التي رَسَّخت هذه التقاليد ونشرت فرق وسيم طبارة وإيفيت سرسق وأندريه جدهون في مسرح الساعة العاشرة في بيروت، وفرقة سامي خياط الذي كان يُقدِّم اسكتشات يُغيّر كلمات الأغاني المعروفة فيها حسب مُستجدّات الأحداث. كذلك اشتهر المونولوجيست المصري أحمد غانم واللبانية فيال كريم والسوريين أحمد أيوب (١٩١٢-) وسلامة الأخواني.

#### الكهوف والأقيّة Les Caves:

في إسبانيا والبرتغال اشتهرت عُرُوض لها طابع سياحي تُقدِّم فيها رقصات العَجَر

والدرجة العالية من الأداء للكالات وللإنسان، وقد انتقلت إلى اللغة الإنجليزية كما هي، وصارت تُستعمل في مجال المسرح للذلالة على العرض المسرحي مقابل النصّ الدرامي Performance # Drama.

أما تسمية Performing arts فهي حديثة تُطلق على نوع من العروض الأدائية المشهدة ظهرت في الستينات من هذا القرن في أمريكا ومن ثمّ في أوروبا. وقد اعتُبر ظهور هذا النوع من العروض في حينه نوعاً من الثورة على ارتباط الفنّ بالمؤسسة في الغرب وعلى المعايير الفنيّة التي تفرّضها عليه.

يصعب إعطاء تعريف واضح للعروض الأدائية إذ أنّ مضمونها واسع وكذلك وسائل التعبير المستخدمة فيها. والسبب في ذلك أنّ ملاحظ كلّ عرض من هذه العروض تتحدّد من خلال أسلوب استخدام مكوناته الأساسية وهي فضاء العرض وجسد المؤدّي والامتداد الزمني والإيقاع\*. بالإضافة إلى ذلك فإنّ التداخل المكاني بين المؤدّين والجمهور\* يلعب دوراً أساسياً في شكل العرض ويُعطي للتلقّي خصوصيّة. وقد اعتبر اللين أطلقوا العروض الأدائية أنّها فعل تواصلّي يصل أحياناً إلى حدّ التوحد بين القائم على العمل ومُتلقيه.

والقايس المشترك لهذه العروض هو كونها حدثاً فنياً يُخلَق في نفس اللحظة التي يُعرض فيها على الجمهور، ويتحدّد معناه من صيرورته، ويخضع لتحولات لا مُتناهية في كلّ مرّة يُقدّم فيها. في هذه العروض تُسيطر الصورة السُفهيّة والبصريّة على النصّ الكلامي، وتُستخدم اللغة كعنصر صوتي لا علاقة له بالكلام. كذلك يُغيب التسلسل الدرامي ويضعّ البحث عن المعنى لأنّ الوحدات المشهدة تتجاوز دون أن تُربط،

الجاز المُتنوّعة، وهو يُعتبر من اختصاصات مسأوح شارع برودواي في نيويورك. في العشرينات من هذا القرن ازدهر الرقيفي في ألمانيا وأشهر من عُول فيه جيمس كلاين J. Klein، وبريشت ويسكاتور اللذان استخدموا الأغاني والرقصات فيه قبل أن يُقدّماها في عروضهما المسرحيّة.

في مصر، انتشر هذا النوع من العروض خلال الحرب العالميّة الأولى وحظي بإقبال الجمهور عليه حتّى ظلّ على أنواع العروض الأخرى. وأشهر من قدّمه نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) وعلي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) في كازينو دو باري في القاهرة.

#### الاستعراض Show:

عرض استعراضيّ راقص يميّز بفخامته وكلفته الكبيرة وتقدّمه فرق من الفتيات الجيلات والراقصين. يقوم الاستعراض على أعراف محدّدة في الرّي الذي يأخذ طابع الإبهار والإثارة، وفي الحركة التي تقوم على الانسجام بين أفراد المجموعة. كما تلعب فيه الكوريفرافيا\* والإضاءة\* والديكور\* المُكلف والجعل المُبهرة دوراً كبيراً في جذب الزبائن. من الاستعراضات المشهورة عالمياً استعراض كازينو دو باري في باريس وكازينو المعاملتين في بيروت.

الميزيك هول: انظر هذه الكلمة.

القروديل: انظر هذه الكلمة.

انظر: الكوميديا الموسيقيّة.

#### العروض الأدائية Performing arts

#### Performance

كلمة Performance بالفرنسيّة تعني الإنجاز

والدادائية\* في العشرينات من هذا القرن، كما أنها تُعتبر التطور الطبيعي للهابتنغ\* خاصة وأن هناك أسماء عملت في المجالين في أمريكا أمثال الموسيقي جون كيج J. Cage والنحات آلان كابرو A. Kaprow والكوريغراف ميرس كوننغهام والمخرج جوزيف شايبكين J. Chaikin (١٩٣٥-)، وذلك في نطاق عروض Off Broadway التجريبية لخلق فنّ متغيّر يقوم على البحث المستنير.

### ملامح العروض الأدائية:

١- الزمان: العرض الأدائي هو فعل آتٍ يتغيّر في كلّ مرّة يُقدّم فيها ولا يتكرّر ولا يروى حكاية\*، لذلك فإنّ الزمن\* فيه يمتدّ ويتطور ويتطابق مع الزمن الحقيقي كما هو الحال في الاحتفال\* أو الطقّس\*. واختلاف زمن العروض الأدائية عن الزمن في المسرح يكمن في كونه زمن الحاضر، حاضِر الفعل الذي يؤدّي ويؤول ولا يتكرّر. والامتداد الزمني في هذه العروض يتحدّد من خلال عُتصين هما البرنامج المرسوم والإيقاع. وغالبًا ما نجد أنّ الزمن في هذه العروض يُفكّك إلى مجزئياته عن طريق استخدام الحركة البطيئة كما في عروض مايكل سنو M. Snow، أو عن طريق تكرار نفس الحركة مع اختلاف بسيط في كلّ مرّة كما في عرض Red Rapes لفيتو أكاسي V. Accanci، أو عن طريق إبراز الحركة من خلال تصويرها في لقطات قريبة وعرضها على شاشة تلفزيون أثناء حصولها كما في عروض إليزابيث شيتي E. Chitty.

٢- المكان: يُعلن فنانو هذا النوع من العروض أنهم يبحثون عن مُتغيّريهم ويخلقون لكلّ

كما أنّ مرجعية هذه الوحدات مُتّوغة تُعيد إلى شيء ما من الواقع، أو من المُختلّ، أو من الرغبات المكبوتة في اللاوعي. كلّ ذلك يخلق صعوبة في تأطير العمل والتعامل معه من خلال المعايير التقليدية للأنواع المسرحية\* والأشكال المسرحية\*.

ومجال الفنون الأدائية واسع يحوّل الحدود بين الفنون ويُطال كلّ المجالات الفنيّة وعلى الأخصّ الرسم والنحت والمسرح. فعروض الفنون الأدائية الأولى قلّمتها الرسّام الأميركي جاكسون بولوك J. Pollock في مرسمه حيث نفّذ لوحة متحرّكة تمتدّ على مساحات واسعة، كما أنّ النحات الفرنسي إيف تانجي Y. Tanguy كان يرُكب في مشغله أمام الجمهور ما يُسمّيه «الآلات غير المُفيدة» ثم يغيّر شكلها ويهدمها. من جانب آخر فإنّ ما يُطلق عليه اسم فنّ التشكيل المشهديّ Installation، وهو عرض يخلو من المُمثّلين ويقوم على تشكيلات بصرية ولونيّة وضويّة لأغراض وأشكال وخطوط وألوان، يقترب كثيرًا من العروض الأدائية. كذلك تشمّل العروض الأدائية الرقص أيضًا، فالراقص الأميركي ميرس كوننغهام M. Cunningham كان يعتبر لوحاته الراقصة مشروعيًا قيّد الإنجاز يشارك المُتفرّج في إنتاجه. وقد ابتلع كوننغهام ما أسماه الحدث Event، وهو عرض يُصمّم للجمهور معيّن ويُقدّم لمرّة واحدة ولا يتكرّر. كذلك طالت العروض الأدائية الأدب في مجال التواصّل الشفهيّ، إذ إنّ بعض العروض الأدائية يُمكن أن تكون قراءة نصوص ورواية حكايا وتعديلها بمُشاركة الجمهور.

والواقع أنّه من المُمكن البحث عن الأصول البعيدة للعروض الأدائية في العروض السريالية\*

وغالبًا ما يَتِم إبراز هذه العناصر بعرضها بشكل مُوازٍ في شرائح ضوئية مُرافقة أو على شاشات التلفزيون.

يَتِم إبراز دور الجسد في هذه العروض على المستوى الجمالي والفكري، فالجسم الإنساني يُعتبر جزءًا من جسم المجتمع، لذلك غالبًا ما يقدّم هذا الجسد بعُريه، دون أن يعني ذلك إعطاء الجنس الأولوية، وهذا ما أبرزه الأمريكي كريستو Christo عندما اختار من الجسد، كما من الطبيعة ومن المدينة، مقاطع كُبرى إلى الحدود القصوى في شرائح ضوئية، قُبِذَتْ غريبة عن السياق الطبيعي الذي اقتطعت منه. في بعض الأحيان، يُستخدَم الجسد بشكل عنيف يصل أحيانًا إلى حدّ استفزاز الجمهور وإثارة غيانه كما في عروض الأمريكيين فيثو أكانسي V. Accanci وهرمان نيتش H. Nitsch التي تُشكّل الحدّ الأقصى في هذا المجال. من هذا المنطلق ارتبطت العروض الأدائية منذ ظهورها مع ما يُسمّى فنّ الجسد Body Art، كما أنّ القائمين على تقديمها يربطون أنفسهم بمسرح القسوة الذي نادى به الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨).

٤- العلاقة مع الجمهور: انطلاقًا من أنّ المؤدي في العروض الأدائية ليس مُتكلًا يؤدّي دورًا مرسومًا وإنما هو مُؤلّف ومُنتج لفعل آتِي ومُتغيّر حسب ردود أفعال المُتفرّجين، فإنّ هذه العروض تفتّرض نوعًا خاصًا من التلقّي يقوم على تروّط المُتفرّج ومُساهمته الفعّالة في العرض، لذلك يَتِم الحديث عن مُشاركين لا عن مُفرّجين.

يُمكن اعتبار بعض العروض المسرحيّة نوعًا من العروض الأدائية وخاصّة حين تغلب الصورة

عُرض جُمهوره الخاصّ حسب طبيعة المكان الذي يُعرضون فيه، ولذلك تُعتبر هذه العروض شكلًا من أشكال مسرح المُداخلَة Théâtre d'intervention في مكان عام. ومبدأ المكان هو نفسه المُتبع في صيغة مسرح البيئة المُحيطة التي طرحها المُخرج الأمريكي ريتشارد شيشنر R. Shechner (١٩٣٩-) مؤسّس مجموعة البرفورمانس Performing Group. فالعُرض في مسرح البيئة المُحيطة وفي العروض الأدائية يأخذ شكله يَمًا لطبيعة المكان (معامل قديمة، يربّاب سيّارات، شواطئ مهجورة الخ)، ممّا يجعل من فضاء العرض عُصرًا فعّالًا وأساسيًا، وليس مُجرد إطار مكانيّ يحتوي العرض. وقد كان لهذا التوجّه أثره في تعديل النظرة إلى المكان المسرحي في المسرح المُعاصر.

وإذا كان فتانوا العروض الأدائية قد لجأوا في البداية إلى اختيار أماكن هامشيّة كضُرورة، إلّا أنّهم سرعان ما اكتشفوا الإمكانيّات الكبيرة التي تُقدّمها هذه الأمكنة. فهي واسعة ولا تُلْزم بسينوغرافيا مُعيّنة ولا تفتّرض شكل مُحدّدًا، وإنما تسمع للمؤدي أن يكتيفه ويكتيف معها كما يشاء، وأن يجعل من وجود الجسد في هذا المكان العنصر الأوّل.

٣- الجسد: جسد المؤدي هو أحد أهمّ العناصر في العروض الأدائية، لأنّها تقوم على الوجود الماديّ للفنان الذي يتعامل مع جسده كما الرّسام مع لوحه. فالمؤدي لا يكتفص شخصيّة ولا يُحاول أن يُبرهن على شيء وإنما يقدّم عرضًا مُشهدّيًا تكون الحركة والتعبير الإيمانيّ للوجه مُقوّماته الأساسية.

**Plot** ■ **المُعقدة**  
**Nœud**  
 كلمة **Nœud** ترتبط بمجال صناعة النسيج، وهي تعني العقدة التي تُوقف استمرار عملية النسيج، وتُستخدم في المسرح للدلالة على تشابك خيوط الفعل\* الدرامي.  
 عندما قَسَم أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) الفعل في التراجيديات\* إلى مراحل هي البداية والوسط والنهاية، تحدث عن تمعُّد الأحداث **Nouement** ولم يستعمل كلمة عقدة، وهذا التعبير يُوحى بعملية تشابك الأحداث أكثر من تحديد مرحلة مُعيَّنة في مسار المسرحية. أي إنَّ أرسطو لم يُحدِّد مَوْقِعًا للعقدة، إنَّما طرحها كَمَسَار حين قال: «أعني/بالتعقُّد/ ما يكون من البده إلى ذلك الجزء الذي يحدث منه التحوُّل إلى سعادة أو شقاء» وأضاف أنَّ تعقيد الأحداث يُمكن أن يبدأ قبل بداية المسرحية، فبالأمور التي تقع خارج التراجيديات وبعض الأمور التي تقع داخلها هي المُعقدة\* (فَنُّ الشعر، الفصل الثامن عشر). كذلك استخدم ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) فيما بعد كلمة رُبطَ بمعروض تعليقه على كتاب أرسطو، وهي تُوحى بنفس المعنى، لكنَّ شكري بن عياد استعمل في تحقيق لترجمة السرياني أبي بشر بن متى لنصِّ أرسطو كلمة عقدة التي لا تتطابق تمامًا مع التعبير اليوناني.  
 ظهر مصطلح المُعقدة في أدبيات النقد الإيطالي والفرنسي منذ القرن السادس عشر، بينما كان استخدامه في النقد الإنجليزي أقلَّ شيوعًا ووضوحًا، لدرجة أنَّ كلمة عقدة تظهر فيه في معرض الحديث عن الحكمة\*، وتُستخدم كلمة **Plot** للدلالة على العقدة والحكمة معًا. يُمكن تفسير هذا الاختلاف بالتباين في التوجُّه الدرامي بين التقاليد الكلاسيكية\* الإيطالية

المشهدية على الجوار\* فيها، ويكثر استخدام الوسائل السمعية البصرية مثل الفيديو والتلفزيون. من المُخرجين الذين خفَّقوا ذلك المُخرجين الأمريكيين ريتشارد فورمان R. Forman (١٩٣٧-) وروبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-) ولي بروير L. Breuer الذين يتَّسمون إلى فترة ما بعد المُعقدة Post Modernisme. ففي عروض ويلسون تُشكِّل الصورة الأساس بدلًا من الكلام، وتُوزَّع النص على شكل تراكُّب مقاطع **Collage** لا يروي قصة، وإنَّما يكون كلامًا يُمتنع من السياق اليومي ويُعاد ربطه بحيث تتحوَّل الكلمات إلى ضوَر ضوئية تُوزَّع بشكل موسيقي. وفي عروض فورمان التي يُطلق عليها اسم المسرح الهستيربي **Théâtre hystérique**، يتحوَّل النص إلى سيناريو\* مُلغى بالإرشادات الإخراجية\*، ويتركز الجوار ويُقطع بشكل مُستمرِّ ممَّا يخلُق نسيجًا من الهلوسة والهلَّيان لا يحول تطوُّرًا دراميًا أو سرديًا، وفي أعمال لي بروير، يُستبدل النصُّ بشريط من القصص المرسومة المُتتالية **Bandes dessinées**، ويُستبدل المُمثلون بدمى مُتحركة. اعتبرت العروض الأدائية عند ظهورها لحظة في تاريخ الفنِّ المعاصر وثورة على دور المؤسسة في الاختيار الثقافي، ونتيجة مباشرة للغبة في تقليص الحدود ما بين وسائل التعبير الفنيَّة، وما بين الفنِّ والحياة اليومية. لكنَّ مرور الزمن كشف ما في هذه العروض من هشاشة واستعراضية انتقلت بها من نطاق فنِّ التنازل إلى نطاق فنِّ الإيهار، وهذا ما أبعدها عن الدوام والاستمرارية.



وأحياناً إلى الصراع الوجداني *Dilemme* الذي يُعيق تحقيق الهدف الأساسي.

### المُقَدَّة والمُروءة:

من الممكن إيجاد تقارب بين المُقَدَّة والمُروءة في الموقع الذي أعطاه الناقد الألماني غوستاف فرايتاغ G. Freytag للمُروءة، وذلك ضمن الهرم الذي حمل اسمه (هرم فرايتاغ)، في كتابه بُنية المسرحية (١٨١٣). فهو يرسم لتطور الفعل الدرامي شكلاً هرمياً ضلعه الأول هو الخط الصاعد من المُقَدَّة إلى المُروءة، وضلعه الآخر هو الخط الهابط من المُروءة نحو الخاتمة. وقد كان لهرم فرايتاغ دوره في تحديد موقع المُقَدَّة في مُنتصف المسرحية ممّا وجّه النقد المسرحي، وخاصة النقد الإنجليزي، بأنّجاه يَتَّعِد عن مفهوم أرسطو.

لكنّ ذلك المسار لا يَتَحَقَّق دائماً بهذا الشكل لأنّ المُقَدَّة يُمكن أن تَمُتدّ بحيث لا تتطابق مع المُروءة التي تقع في مُنتصف المسرحية في هرم فرايتاغ.

### المُقَدَّة والانقلاب:

في حين اعتُبر أرسطو الانقلاب جزءاً من الحلّ وعُرفه بأنّه «ما يكون من بدّه التحول إلى النهاية» (فنّ الشّعر فصل ١٨)، اعتُبرت الكلاسيكية الفرنسية الانقلاب أو الحدث المُفاجئ *Coup de théâtre* عُصراً من عناصر المُقَدَّة. فهو في المسرح الكلاسيكي يُمكن أن يأتي بعد المُقَدَّة مُباشرة، أو بعد ذلك في مرحلة تبدو فيها المشاكل محلولة والمعاقد بعيداً، ممّا يُشكّل انعطافاً في مجرى الأحداث، ويُعطي دفقاً جديداً للفعل الدرامي.

بناءً على ذلك، كلّت المُقَدَّة مُكوّناتاً أساسياً

والفرنسية، وبين تقاليد المسرح الإنجليزي، ولا سيما الإليزابيثي، التي كانت ساللة في تلك المرحلة.

تَنَوَّعت التعريفات لمُصطلح المُقَدَّة وأكثرها عمومية هو:

- المُقَدَّة هي المرحلة التي تتصافر فيها الصراعات وتُتَعَدُّ إلى حدّ تشكيل نُقطة الانعطاف *Point de retournement* في الفعل الدرامي من خلال إثارة أزمة\*.

- جاء في تعريف القاموس الفرنسي *Lexis* للمعنى الذي أخذته الكلمة اعتباراً من عام ١٦٣٧ أنّ المُقَدَّة هي نُقطة المُروءة\* في المسرحية، أي هي اللحظة التي تأخذ فيها السبكة التي يُستند عليها الفعل الدرامي منحنى جديداً يسيّر بها نحو الحلّ.

- في القرن العشرين قدّم الباحث الفرنسي جاك شيرير J. Scherer في كتابه «الدراماتوجية الكلاسيكية في فرنسا» (١٩٧٣) تعريفاً جديداً حين قال إنّ المُقَدَّة هي مجموعة الأحداث الخاصة التي تتشابك وتختلط فتُغيّر من مصالح وأهواء الشخصيات بحيث تُعطي للفعل الأساسي دفقاً للاستمرار، لكن بمنحنى مُختلف ممّا كان عليه في البداية.

من هذه التعاريف نستنتج أنّ مفهوم المُقَدَّة صعب التحديد وكذلك الأمر بالنسبة لموقعها في مسار الفعل الدرامي. ففي المسرح الدرامي (انظر درامي/ملحمي) الذي يقوم على مبدأ التصاعد، تكون المُقَدَّة عُصراً أساسياً في بناء مسار الفعل وترتبط بالصراع\* والمعاقد\* لأنّ المُقَدَّة هي العلاقة التي تنشأ من التعارض بين رغبة البطل\* وغيره من الشخصيات، وبين العوائق التي تقف في وجه تحقيق هذه الرغبة. يُؤدّي ذلك إلى تعقيد في معطيات السبكة،

يقدم على خشبة\* تعتمد شكل الثُّلْبَة الإيطالية. وُلد شكل الثُّلْبَة الإيطالية حين ظهرت الحاجة لبناء أمكنة مُغلقة مُخصصة للعرض بعد أن كانت تُقدَّم في الهواء الطلق أو في بلاطات الأمراء. وقد استند معماريو عصر النهضة في إيطاليا على المبادئ التي طرحها المعماري الروماني فيتروف Vitruve (٢٦٦-٨٨ ق.م) في كتابه «حول العمارة» «De l'architecture»، وفيه يصف شكل المسرح الروماني الذي يحتوي على مكان مُخصص للمُعْرَجين Cavea ومكان مُخصص للتمثيل Scaena يتألف من خشبة مُستطيلة يَحُدُّها من الخلف جدار. ومع أن المُطلق الأساسي للمعماريين في ذلك الوقت كان الاستيحاء من القدماء واستعادة شكل المسرح اليوناني والروماني، إلا أن ما تحقّق بالنتيجة كان خلاصة تَجَمُّع بين مبادئ المسرح القديم والمُعْطيات الجديدة التي تتعلّق بطبيعة الجمهور\* وبالكاتب المسرحية، ووضع المسرح في المُجتمع في القرن السادس عشر. وقد تطوّر هذا المبدأ تدريجيًا بحيث أدّى إلى شكل معماري مُحدّد تتجلى أسسه النظرية في كتاب «المبادئ العملية لتصنيع الخشبة وتجهيزات المسرح» (١٦٣٧) الذي ألفه السينوغراف الإيطالي نيقولا ساباتيوني N. Sabbattini (١٥٧٤-١٦٥٤). من جانب آخر فإنّ هذا الشكل المعماري الذي تأثّر بطبيعة الكتابة المسرحية في زمن ظهوره، شرعان ما أفرز بدوره فيما بعد الكثير من الأعراف\* المسرحية التي أثّرت لاحقًا على شكل الكتابة.

#### تُخصّوصية الثُّلْبَة الإيطالية:

تأخذ الصالة\* في مسارح الثُّلْبَة الإيطالية شكل حُدوة حصان Fer à cheval تُحيط بالثُلّ

من مُكوّنات البناء الدرامي وفُرضت على الكتابة المسرحية كقاعدة هامة في المسرحية المُتَعَنَة المُنْعَن *Pièce bien faite*. وقد عالج المُنظِّرون المسرحيون في القرن التاسع عشر مثل الفرنسي إميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) وغيره مفهوم المُقدّة في تحليلهم لثنية النص المسرحي. أمّا في المسرح الحديث مثل مسرح العبث\* والمسرح الملحمي\* وغيرهما، وبسبب ارتباط المُقدّة بالصراع والتبكة، غابت المُقدّة عن المسرحيات مع غياب هذين المُكوّنين. انظر: الخاتمة، الدُّرّة، الأزمة.

#### ■ الثُّلْبَة الإيطالية

##### Italian stage

##### *Théâtre à l'italienne*

ويقال أيضًا المسرح على الطريقة الإيطالية والخشبة الإيطالية *Scène à l'italienne* والخشبة الإيهامية *Scène d'illusion* وعلبة المُعْجِزات *Boîte à miracles* لكثرة التجهيزات التُفَنِيّة المُستخدَمة فيها، ويُقابل هذه التسمية في اللغة الألمانية تسمية علبة البَصَر أو علبة الفُرْجة *Guckkastenbühne*.

تُستعمل هذه التسميات جميعها اليوم للدلالة على شكل من أشكال العمارة\* المسرحية ظهر في القرن السادس عشر في إيطاليا في المسارح التي شُيِّدت لتقديم عروض الأوبرا\* فر بداياتها. وقد تزامن ظهوره مع تطوّر الدُّرَاسَات النظرية حول المنظور\* والسينوغرافيا\* ومع الرغبة بتصوير مكان مُشابه للواقع على الخشبة. من هذا المُطلق فإنّ مُصطلح الثُّلْبَة الإيطالية لا يدلّ على شكل معماري مسرحي وحسب، وإنّما هو في الوقت نفسه مفهوم له علاقة بشكل التلقّي وتحقيق الإيهام\*. لذلك فقد أطلقت تسمية المسرح الإيهامي *Théâtre d'illusion* على كلّ ما

ويُوحى للمُخرج\* بأن ما يراه هو صورة مُشابهة للعالم الواقعي الذي يعيش فيه. لكنّ موقع المُخرج من هذه المُلبة هو موقع المُتلصص الذي يطلّ من خلال الجدار الرابع\* غير المرئي ولا يملك التدخّل في مجريات الأحداث، ممّا يُؤدّي إلى تعميق سُلبيته. وهذا يُبرّر النقد الذي وُجّه إلى شكل الفرجة في المُلبة الإيطالية ومحاولات خرقه في السّينات والسبعينات من هذا القرن.

والواقع أنّه قد ظهرت منذ القرن التاسع عشر مُحاولات لتحسين شكل المُلبة الإيطالية. أهمّ هذه المُحاولات ما حقّقه الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) الذي يُعتبر من أوائل الذين فكّروا في أهميّة الشكل المعماري الداخلي للمسرح في تلقّي العمل. وقد عدّل فاغنر عناصر المُلبة الإيطالية الأساسية لتعديل شكل التلقّي، فألغى المقاصير المُحيطة بالمُلبة والتي تطلّ عليها مُباشرة، كما استغنى عن الترتيب التراتبي لمقاعد المُتفرّجين واستبدله في مسرح مدينة بايروت بمدرج واسع نصف دائري يسمّى بتعديل زاوية النظر وتحقيق رؤية مُواجهة مركّزة تتوجّه للمُلبة حصراً. وقد كان المُنتطق الأساسي للتعديلات التي أجراها فاغنر هو تحقيق أكبر قدر من الإيهام، والفصل المُضوّي والمكانيّ بين عالم المُتفرّجين الواقعي والعالم الخياليّ على المُشبهة. بعد ذلك تعدّدت المُحاولات لخرق هذا الشكل المعماريّ في كثير من أنحاء العالم واستبداله بأشكال أخرى تستدعي علاقات فرجة مُختلفة (انظر العمارة المسرحيّة). لكنّه ظلّ مع ذلك الشكل السائد والأكثر شيوعاً حتّى اليوم. بالمُقابل ظهر في التسعينات توجه جديد إلى استثمار شكل المُلبة الإيطالية واستخدامه بتصوّر واع مع بعض التحسينات التّقنيّة فيما يتعلّق بطريقة تغيير

الأماميّ من المُشبهة. وتوزّع مقاعد المُتفرّجين فيها بين الأرضيّة Parterre وبين الطوابق العليا حيث تُقسّم إلى مقاصير وبلكونات يطلّ بعضها على مُقدّمة المُشبهة مُباشرة. هذا الترتيب في أمكنة الجمهور يعكس صورة عن المراتب الاجتماعيّة ويؤدّي إلى تقاوُت في شكل التلقّي، إذ أنّه يسمّع رؤية وسماع عناصر القرض بشكل مُمتاز لبعض المُتفرّجين ويحبّب الكثير من هذه العناصر عن البعض الآخر. كذلك فإنّه يُؤدّي إلى توجيه نظر المُتفرّجين إلى المقاصير المُقابِلة بدلاً من المُشبهة.

أما المُشبهة في المُلبة الإيطالية، فهي مساحة مستطيلة لها في أرضيّتها قُتحات Trappe تُؤدّي إلى ممرّات تحت المُشبهة مما يسمّع بتنفيذ بعض الجيّل. وقد جرت العادة أن تأخذ المُشبهة شكل المُنحدر Rampe الذي يميل بشكل خفيف باتجاه مُقدّمة المُشبهة Proscenium، وهي مساحة مستطيلة مُستوية تكون عادة مُجهّزة بصفّ من المصابيح يُطلق عليها اسم إضاءة مُقدّمة المسرح Feu de la rampe. تأخذ هذه المُشبهة شكل المُلبة أو المُكعّب إذ تحدّها الكواليس\* من الجوانب والخلف، ويحيط بها من جهة المُقدّمة إطار المُشبهة Cadre de scène الذي يسمّع بإخفاء كلّ الترتيبات التّقنيّة عن أعين الجمهور. يُمكن أن تُطلق المُلبة من الأمام بما يُسمّى السّتارة الحديدية Rideau de fer التي تُعزّل المُشبهة عن الصالة في حالة الحريق، وبستارة مُقدّمة المُشبهة Rideau d'avant-scène، وهي السّتارة\* المُماشية التقليدية التي تُفتح وتُسدّل بين الفصول وتُشكّل حاجزاً يفصل بين عالم المُتخيّل وعالم المُتفرّجين الواقعيّ.

هذا الفصل بين الصالة والمُشبهة في المُلبة الإيطالية يخلّق علاقة مُجابهة ويُعمّق الإيهام

التجربة الجمالية في زمن ما .

يُسبب استخدام تعبير «علم الجمال» وما اشتق عنه من كلمات مثل «الجماليات» أو الأسلوب الجمالي بعض الإشكالات في اللغة العربية بسبب ارتباط كلمة الجمال بالجميل. ويمكن تفسير هذه الترجمة المُعتمَدة باللغة العربية بأن هذا المجال كان في الأصل مُرتبطًا بمفهوم الجمال كوعيار، إلا أنه فيما بعد أخذ معاني جديدة وأصبح علمًا قائمًا بذاته اعتبارًا من القرن الثامن عشر، مما استدعى التعامل مع الكلمة بدلولها الجديد كأسلوب فنّي لا علاقة له بالجميل، وهذا ما يُبرّر الاستخدام الشائع اليوم لكلمة «استطيقا» بلفظها الأجنبي في كلّ اللغات بما فيها اللغة العربية.

على الرغم من أنّ فلسفة القرن والتأملات الجمالية موجودة منذ القدم في الفلسفة الصينية والهندية واليونانية والعربية وغيرها، كما يبدو من كتب فنّ الشعر المختلفة على مدى التاريخ، وأنّ الفلاسفة اليونان قد قاموا بترتيب هذه التأملات وصياغتها في نظريّات منها فنّ الشعر\* Poétique، إلا أنّها لم تُصبح علمًا قائمًا بذاته إلا في القرن الثامن عشر مع الفيلسوف الألمانيّ باومغارتن Baumgarten الذي استعمل للمرة الأولى كلمة «استطيقا» التي تَحْتَمِل من اليونانية *aisthesis* التي تعني الإدراك بالحواس.

يُعتبر تاريخ صدور كتاب باومغارتن «الاستطيقا» في عام ١٧٥٠، تاريخ ولادة هذا العلم بمعناه الجديد، ومرحلة ثانية جديدة في تاريخ فلسفة الفنّ، وبداية طرح جديد يُحدّد ماهيّة هذا العلم ومجال اهتماماته (الفنّ فقط أم الفنّ والطبيعة وغيرها). وقد دخلت مفردات هذا العلم مجال النقد اعتبارًا من عام ١٨٠٠ وصار تعبير «استطيقا» يعني «العلم الذي يهتم بدراسة

الديكور\* . لا بل إنّ عناصر الثّلبة الإيطالية التي ارتبطت أساسًا بتحقيق الإيهام (الكواليس، المقاصير، السّارة، غُلبة المُلقّن\*) سرّحان ما استثمرت كوسيلة لكسر الإيهام وتحقيق المسرحية\* من خلال إبراز الأعراف المسرحية وتذكير المُتفرّج بأنّه في المسرح.

في العالم العربيّ، كان شكل الثّلبة الإيطالية هو التّموذج المُعتد لأوّل صمارة شُيّدت خصيصًا لل عروض المسرحية، وهي دار الأوبرا التي بُنيت في القاهرة بمناسبة افتتاح قناة السويس. وقد استمرّ هذا الشكل المعماريّ ونَقْل مُسيطرًا حتى يومنا هذا رغم أنّه يتناقض تمامًا مع شكل الفرجة العربية وشكل التلقّي الذي صاحب ولادة المسرح على يد الرّواد.

انظر: المكان المسرحي، الصّمارة المسرحية، السينوغرافيا، الديكور، المنظور.

## ■ علم الجمال والمُسرّح Esthetics and theatre

### Esthétique et théâtre

علم الجمال هو أحد فروع الفلسفة التي تنصبّ على الفن وتهتمّ بمفهوم الجمال، وعلم جمال المسرح جزء منها.

وعلم الجمال بمعناه التقليديّ يقوم على تحديد المعايير التي تسمع بالحكم على عمل فنّي ما من خلال مفاهيم جمالية مُحدّدة منها الجميل *Le Beau* والحقيقيّ *Le Vrai* والذاتية *Le Gout*. وهو بذلك يُلحظ إلى أبعد من توصيف المادّة الفنّيّة لأنّه يُعالج طائفتها على ضوء التصنيفات الجمالية *Catégories esthétiques* (المأساويّ\* والمُضحك\* والدراميّ *Dramatique* إلخ)، ويخصّص كيفية تأثيرها على مُتلقيها (شعّة\* أو تطهير\*)، ويُعرّحها كجزء من

ونوعية الجمال في الأعمال الفنية.

### استطيقا المسرح:

استطيقا المسرح *Esthétique Théâtrale* هي العلم الذي يصوغ قوانين تكوين العمل المسرحي على صعيد النص والقرص، ويدخله في منظومة مسرحية وأدبية وفنية أوسع، من خلال تصنيفات فنية ونظرية وفلسفية ومعرفية أشمل من المعايير المعتمة في المسرح.

من الملاحظ أن علم الجمال عرف في مجال البحث المسرحي توجهين أساسيين: معياري ووصفي.

فيلم الجمال المعياري الذي يتنطلق من تحديد ماهية المسرح *Essence du théâtre* كان يركز على قواعد يعتبرها عامة وشاملة على أساس أن الجمال لا يحتاج للتيان ولا يتغير، وهو يقيم بناء على نموذج. ولكن سرعان ما تبين أن القواعد تبني على معايير تدنو خاصة في فترة معينة، وأن المعيار يرتبط دوماً بزمان ومكان محددين، بمعنى أنه لا وجود للمعيار العام المطلق. من جهة أخرى، يرتبط المعيار بالأنواع المسرحية وهو قاصر عن أن يشمل أعمالاً كثيرة لا تدخل ضمن نطاق النوع. وبالتالي يكون علم الجمال المعياري غير قادر على توصيف هذه الأعمال موضوعياً. من ناحية أخرى غالباً ما يركز علم الجمال المعياري بحثه على النص وليس على القرص المسرحي.

أما علم الجمال الوصفي فهو يتنطلق من توصيف الأشكال المسرحية موضوعياً دون التطرق إلى خصوصية العمل الواحد. هذا النوع من التحليل يتابع المراحل الكبرى في تاريخ المسرح والتجمعات الجغرافية المتباعدة، ويحاول أن يصف أساليب جمالية مسرحية ما في مكان ما من العالم وفي فترة تاريخية محددة (دراسة الجماليات الشكسبيرية أو الجماليات

تزامن هذا الطرح الجديد مع ظهور الرومانسية التي طالبت بتطوير الفن. ففي هذه المرحلة لم يعد الجميل وحده موضوع علم الجمال كما كان في الماضي، وإنما دخلت إلى جانبه معايير توصيفية أخرى مثل الرفيع أو الجميل والمأساوي والمضحك والساخر والغروتسك إلخ. ويُفسر ذلك بالمنظور الجديد الذي ينطلق من نسبية الأمور، وهو ما استندت إليه الرومانسية في بحثها عما هو محلي، وعما لا يشكل نموذجاً مثالياً لأنه ذو طابع خليط (انظر الرومانسية).

أما المرحلة الثالثة في تطوّر علم الجمال (منتصف القرن التاسع عشر)، فكانت المرحلة التي استغل فيها عن التأملات الفلسفية، وتوجه نحو البعد الاختباري التجريبي. وأهم من أوجب دوراً في هذه المرحلة هو الفيلسوف الألماني فيخته *Fichte* الذي كتب «مدخل إلى علم الجمال» (١٨٧٦)، وهو من تلاميذ الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت *E. Kant*.

رغم ذلك لم تقب الفلسفة تماماً عن علم الجمال الذي صار يستعين بالطريقة الفلسفية الاستدلالية التاملية وكذلك بالطرق التجريبية العملية.

في القرن العشرين، ومع المعنى الجديد الذي اكتسبه هذا العلم وابتعاده كلية عن مفهوم الجميل، تطوّرت الاستطيقا باتجاه البحث عن تعريف أوسع يشمل الفن والطبيعة ويتخطى مجال الفلسفة ليرتبط بعلوم أخرى، فظهرت توجهات جديدة مثل الاستطيقا السوسولوجية والاستطيقا المقارنة والاستطيقا البنيوية إلخ.

الشعر المُختلفة، وأهمها بحث أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، قد صاغت قواعد تأليف النص المسرحي وتحوّله إلى عرض على خشبة من خلال رؤية مُبسّطة لشكل العرض من جهة، ومن خلال توضيح العمل ضمن تصنيف ما للنوع الفني والمسرحي أو الجنس الأدبي من جهة أخرى. انظر: فنّ الشعر، الدراماتورجية.

### ■ العمارة المسرحية Theatre architecture Architecture théâtrale

تعبير يُقصد به البناء المُشيد الذي تُقدّم فيه عروض مسرحية.

على الرغم من أنّ وجود العمارة المسرحية ليس شرطاً لوجود الظاهرة المسرحية، إلا أنّ وجودها أو غيابها يُمكن أن يبرز وضع المسرح في المجتمع. كذلك فإنّ موقعها في النسيج المعماري للمدينة حيث تتحدّد العلاقة بين مكان الحياة اليومية ومكان الاحتفال (المعبد والمسرح وغيرهما) أمر له دلالة.

والواقع أنّ تطوّر العمارة المسرحية واختلاف شكلها ووضعها في الحضارات المُختلفة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطور المسرح في حياة الجماعة، ويتطوّر أعراف الكتابة والعرض، وينوعيّة العلاقة بين العرض والجمهور\* (علاقة تداخل أو فصل ومُجاهاة).

من الأمور التي تؤخذ بعين الاعتبار عند تصميم العمارة المسرحية حسن الرؤية وحسن توزيع الصوت Acoustique ونوعيّة العلاقة المطلوبة بين الخشبة\* والمالة.

تطوّر العمارة المسرحية عبر التاريخ:  
- من المعروف أنّ المعبد هو الإطار المعماري

الكلاسيكيّة أو الجماليّات الواقعيّة)، ويتّابع شكل تطوّر الحدث فيها ونوعيّة الخاتمة\* وكيفيّة التلقّي أو الاستقبال\* والتأويل\* إلخ.

ومع أنّ هذا النوع من التحليل يَسمح بتوضيح كلّ مسرحيّة في إطار عامّ، إلا أنه لم يكن كافياً للتصنيف لأنّه يتفني الخصوصيّة، ولعدم قدرته على الإحاطة بما يُميّز كلّ عمل على جنة.

مع تطوّر العلوم النقديّة والاتّجاه نحو استخدام أدوات من علوم مُختلفة، صار هناك تقاطع وتكامل بين الدّراسة الجماليّة وبين التحليل الدراماتورجيّ والسميولوجي. وقد شكّل هذا النوع من التحليل إغناء للبحث المسرحي. فهو يدرس ظروفيّ إنتاج النصّ والعرض، ويَسمح بتفصّي خصوصيّة كلّ عمل على جنة، كما يتناول عمليّة الاستقبال والتأثير\* بما فيها من تمثّل\* أو ابتعاد وتغريب\*.

ضمن هذا التوجّه الجديد لاستطبيق المسرح، يُصبح تغيير جماليّات المسرح المُستخدَم باللغة العربيّة تميّزاً قاصراً وغير صحيح لأنّ الجماليّات تتحدّد وتُحدّد ذاتها من خلال التقنيّات فقط، في حين أنّ إستطبيق المسرح اليوم تتجاوز ذلك إلى ما هو أوسع وأشمل من المادّة الفنيّة، أي إلى علاقة العمل المسرحيّ بشكل التلقّي وبالعالم وبالإيديولوجيا.

### علم الجمال وفنّ الشعر Esthétique et Poétique

إنّ فنون الشعر Arts Poétiques المُختلفة تلتقي مع علم الجمال في تعريفه الكلاسيكيّ من حيث إنّها تُطرح شروط الكتابة وجماليّات المسرح من خلال تحديد هدف المسرح وعلاقته بالواقع على ضوء المنظور السائد للجمال والفنّ بشكل عام. ومن المعروف أنّ دواست فنّ

التياترون، وصار يُحيط بالأوركسترا على شكل حلوة حصان. كما صار هناك تمييز واضح ضمن مكان التمثيل بين الأوركسترا وبين الرِوَق المُستطيل المُغطى أو الخيمة Skênê التي تُشكل خلفية الأوركسترا ولها دور الكواليس، حين ينتظر فيها الممثلون قبل التمثيل. في عمق هذا المُستطيل يوجد جدار فيه أبواب يُشكل خلفية ثابتة للديكور\*.

فيما بعد أُضيفت أمام المُستطيل المُغطى Skênê مساحة ضيقة مُخصصة لتمثيل الممثلين تُدعى Proskênion (ومنها تسمية مُقدمة الخشبة Proscenium)، ثم صار المُستطيل مُرتفعًا بالنسبة للأوركسترا. ويُعتبر مسرح أيدور Epidaurê الذي تم بناؤه في اليونان عام ٣٤٠ ق.م المثال المُكامل على وجود هذه العناصر.

- تأثر المسرح الروماني بالمسرح اليوناني والهلنستي، وورث عنهما شكلهما المعماري مع بعض التعديلات المعمارية النابعة من تحوُّل وظيفة المسرح ووضعه بالنسبة للمدينة. فقد زال عن المسرح الروماني الطابع القُدسي والتربوي وصار مسرح حُف ولهُو، كما أنه قد الطابع الديموقراطي الذي ميَّز المسرح اليوناني المفتوح لكل المواطنين، وصار مُخصصًا للنخبة فقط، في حين كان السيرك\* شكّل الفرجة المُحبب للعامة. من التعديلات التي دخلت على المسرح الروماني شكل الأوركسترا التي صارت نصف دائرية تتّظلم حولها الأمكنة المُخصصة لأعضاء مجلس الشيوخ والمُكّام، كما صارت هناك إمكانية لتغطية مُدرجات المُتفرّجين بخيمة مُتحرّكة Velum تحمي من تقلبات الطقس. كذلك عُدل وضع التياترون وصار اسمه Cavea،

الذي وُلد فيه المسرح الغربي والمسرح الشرقي\* التقليدي. وقد نشأ الفرض المسرحي ضمن القُفس\* الديني قبل أن يتحوّل إلى ظاهرة اجتماعية دنيوية، لكن ذلك لا ينفي وجود أشكال فرجة شعبية وُلدت وتطوّرت خارج المعبّد أي في الساحة العامة.

يُعتبر الشكل الدائري الضيّقة الأولى والدائمة للفرجة سواء في المعبّد أو في الساحة العامة. فقد كان المعبّد في الحضارات القديمة مكانًا مفتوحًا له شكل دائري لأن موكب المصلين كان يطوف حول المذبح الموجود في الوسط. كذلك فإن الشكل القفوي لآلة فرجة هو تحلق الناس حول من يقوم بشيء مُلفت للنظر. في العروض الأولى للمسرح اليوناني داخل معبّد ديونيزوس، كانت الأوركسترا (orchestra =

مكان الرقص باليونانية) الجزء الأساسي في مكان التمثيل، وكانت تأخذ شكل دائرة قطرها ٢٠م تقريبًا ومفتوحة بزاوية ٢٤٠ درجة يقع المذبح في وسطها وتُحيط بها مُدرجات المعبّد على شكل نصف دائرة (انظر المسرح الدائري) - مع تطوّر القُفس إلى مسرح في بلاد اليونان، ومع تحوّل المُشارك من فاعل إلى مُفعل، صار هناك على مُستوى المكان علاقة فصل ومُجاهاة بين فضائين هم فضاء التمثيل وفضاء الفرجة المُسمّى تياترون (theatron = المكان الذي يمكن النظر منه)، وكان لذلك تأثيره الكبير على شكل تلقّي العرض (انظر المكان المسرحي).

- في تطوّر لاحق، وخاصة في الحقبة الهلنستية التي تُعد مرحلة انتقالية بين المسرح اليوناني والروماني، حافظت الأوركسترا المُخصصة للحوقة\* على شكلها الدائري وتوسّع

الجوّالين ذات الطابع اللّبيبي الذي لا يحتاج كثير من التجهيزات وإنّما لفسحة واسعة تُناسب حركات الجُمُوع، ولذلك كانت الخانات وباحات البيوت متناحية تمامًا مع قليل من التعديل لتتلاءم مع شكل القُرُص. والمبدأ المعماريّ المُعتمد في هذين الشكلين هو باحة مفتوحة في الهواء الطّلق لها شكل دائريّ أو مُضلعٌ تُحيط بمقاعد المُتفرّجين فيها بالخشبة\* من جهاتها الثلاث على شكل حُدُود حصان، مع وجود مقاصير مُشيّدة للمُتفرّجين المُهمّين. أمّا الخشبة فهي عبارة عن منصّة مُرتفعة مُجهّزة بفتحات في أسفلها Trappe وتُعدّها من الخلف جُدران المخان أو البيت ممّا يسمح باستغلال عِدة طوابق في التمثيل، ولذلك فإنّ البُعد العمودي في المكان يكتسب أهميّة تُصوّر.

أمّا العروض المُقدّمة داخل القصور في إسبانيا وإنجلترا، فقد تأثّرت بالثُمُودج الإيطاليّ. ونذكر في هذا المجال الدُّور الذي لعبه الإنجليزيّ لينغو جونز I. Jones (١٥٧٣-١٦٥٢) في رواج هذا الثُمُودج في إنجلترا عند تقديمه لعروض الأتعة\* بعد عودته من إيطاليا.

#### الثُمُودج الإيطاليّ:

لم يكن هناك عمارة مُستغلّة للمسرح في البداية في إيطاليا، إذ كانت العروض تُقدّم داخل قُصور الأمراء وتقتصر على المُدعّين من الخاصة. فيما بعد شُيّدت في جُمهورية البُنديّة مسارح خاصّة لعروض الأوبرا\* التي صارت مفتوحة للجُمُوع\* الذي ينتمي إلى طبقات اجتماعيّة مُخفّطة، ممّا يُؤيّر الشكل المعماريّ الذي يميّز بوجود صفوف مُترابطة من المقاصير والبالكين تُخفي أسعار البُطاقات فيها بشكل واضح، وتتقابل بحيث تُسمح للمُتفرّجين أن

وهي كلمة لاتينية تعني الفجوة، ذلك أنّ مكان الفرّجة أخذ شكل هُوة عميقة وشديدة الانحدار تَسمح بتوزيع مثاليّ للصوت وبإخلاء المسرح من مُتفرّجيه بسرعة. وأفضل مثال على المسرح الرومانيّ مسرح بُصريّ ومسرح تدمر في سورية، وهذا الأخير يُعتبر أكمل نموذج محفوظ حتى اليوم للمسرح الرومانيّ. - مع انهيار الحضارة الرومانيّة، توقّف هذا التطوّر المعماريّ لفترة طويلة. وقد وُلد المسرح الغربيّ من جديد في القرون الوسطى داخل الكنيسة ثمّ خرج منها ليتحوّل إلى ظاهرة اجتماعيّة.

لم يربط مسرح القرون الوسطى بالتنظيم المعماريّ للمدينة، لذلك لا توجد أبنية مسرحيّة في تلك الحقبة. فقد كانت عروض المُمثّلين الجوّالين Jongleurs تُصاحب مَواكب القُواف الدينية في أرجاء المدينة ممّا كان يُحوّل المدينة بأسرها إلى مسرح. كذلك كان المسرح الشعبيّ\* والمسرح الدينيّ\* يكتفي بأبسط العناصر التي تُكوّن المكان المسرحيّ كالمصطبة المُرتفعة التي تُشيد بشكل مؤقت في ساحة عامة أو في سوق فتُحدّد مكان الفرّجة وتُفصله عن الحياة اليوميّة.

وقد ظلّ المسرح في القرون الوسطى مسرح الهواء الطّلق عند حالات خاصّة كانت العروض المسرحيّة فيها تُقدّم في قُصور الأمراء والثّبلاء.

- اعتبارًا من القرن السادس عشر ظهرت نماذج معماريّة ذات خصوصيّة محلّيّة في بعض بلاد أوروبا نذكر منها في إنجلترا الخشبة الإليزابيثيّة Scène élizabethaine، وفي إسبانيا الكورال Corral، وهي كلمة تعني بالإسبانيّة باحة البيت.

والواقع أنّ العروض المسرحيّة في هذين البلدين كانت استمرارًا لعروض المُمثّلين



آخر مُعَاكِس سعى لتقديم العروض في مساح صغيرة لها شكل دائريّ كما هو الحال في مسرح جامعة ميامي (١٩٥٠) ومسرح ليراسمو في ميلانو (١٩٥٣) ومسرح الدائرة داخل المُرْبَع في نيويورك (١٩٦٠) وغيرها. في السبعينات، ظهر توجه نحو عمارة مسرحية مَرِنَة تَسْمَح بتطويع شكل الصالة والخشبة حسب مُتطلبات كلِّ عَرْض على حدة، وهذا ما نجده في المسارح الصغيرة التي أُضيفت للمسارح المُثَلِّبة سابقاً وُخَصِّصَت للعروض التجريبية، كما في المسارح الصغيرة التي أُلحقت بالمسرح الوطني البريطاني عام ١٩٧٦. بالإضافة إلى ذلك تَعَمَّدَت المُحاولات للخروج من نطاق العمارة المسرحية كَلْبِيَّةً والدَّهَاب إلى المُتَفَرِّجين في أمكنة حياتهم اليومية كالمُستشفى والحديقة والمعمل وغيره.

من جهة أخرى، كان للتوجهات الجديدة في العلوم الإنسانية وخاصة السوسولوجيا دورها في طرح نظرة جديدة للمكان المسرحي خارج العمارة أو داخلها، ولتلاقاة المكان المسرحي بالمؤسسة وبالمدينة. كذلك لَجِبت الأنتروبولوجيا وعلى الأخصَّ عِلْم التجاور أو البونية *Proxémie* الذي يتناول علاقة الإنسان بالآخرين ضمن المكان دوراً أساسياً في تطوير البحوث حول تأثير شكل المكان على الإدراك والإحساس بالفضاء. كلُّ ذلك أدَّى إلى خُلُق نمط جديد من العلاقات بين المُتَفَرِّج والمُمَثِّل. يَنبغي الفصل بينهما ويُرْمَى إلى مُزِيد من المُشاركة (انظر السينوغرافيا). وتُعَتَبَر تجربة الأمريكي ريتشارد شيشنر R. Schechner (١٩٣٩-) فيما أسماه مسرح البيئة المُحيطة من الأمثلة التي يُمكن أن تُشكِّل الحدَّ الأقصى في تعامل مُختلف

يُشاهدوا بعضهم أكثر من مُشاهدتهم للحدث. وقد تأثّر المسرح في إيطاليا بالتطوُّر الكبير الذي عرفته العمارة والرسم في عصر النهضة، وبالدِّراسات النظرية والهندسية حول المنظور، ويتوجّه الفنُّ نحو تحقيق الإيهام بالحقيقي. وقد انتقل النموذج الإيطاليّ إلى فرنسا ثُمَّ إلى كافّة أنحاء العالم حيث ما يزال مُسيطرًا حتّى يومنا هذا (انظر المُلَبَّة الإيطالية).

- في القرن العشرين، طُرحت تساؤلات جديدة حول المكان المسرحي فطال التجريب العمارة المسرحية التي خُصِّصَت لتعديلات أساسية. وقد تَوَافَق ذلك مع رغبة المسرحيين في التوجّه إلى جماهير عريضة من كافّة فئات الشعب بعد أن اقتصر تقديم العروض طويلاً على نُخبة بورجوازية ثرية. من أهمّ التجارب المعمارية في هذا المجال ما حقَّقه المعماريّ هانز بويلزنيغ H. Poelzig في عام ١٩١٩ للمُخرج النمساويّ ماكس راينهارت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) حين حوّل سيرك في برلين إلى مكان مسرحيّ يتسع لثلاثة آلاف مُتَفَرِّج. كذلك فإنَّ المعماريّ الألماني والتر غروبيوس W. Gropius استند إلى فكرة المَلَبَّة يَبْضُوة الشكل لتصميم مسرح يتسع لألفي مُتَفَرِّج بِناء على طلب المُخرج الألمانيّ إروين بيسكانور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦). وقد تَوَافقت فكرة تقديم العروض لُجُمُوع حاشدة مع التوجهات السياسية والتحريفية للمسرح اعتباراً من الثلاثينات، ولذلك نَجِد أنَّ العديد من المسارح الضخمة قد شُيِّدَت في الاتحاد السوفييتيّ منها مسرح روستوف (١٩٣٦) ومسرح الجيش الأحمر في موسكو (١٩٤٠)، ومسرح مينسك (١٩٤١) وطشقند (١٩٤٨). بالمُقابل كان هناك توجه

الغلبة الإيطالية منذ أن شُيِّدت دار الأوبرا في القاهرة بمناسبة افتتاح قناة السويس، وقد ساد هذا النموذج في المسارح التي بُنيت لاحقاً.

في مرحلة إعادة النظر بالمرسح العربي ككلّ في السّتينات من هذا القرن، وحينم توجّه القوّة إلى التراث، ظهرت محاولات مُتفرّقة لتقديم المسرح خارج الصّورة التقليديّة وربّطه بتقاليد الفرجة الشعبيّة. فقد قدم المغربي الطيب الصليفي (١٩٣٧-) مسرحيّة «معركة وادي المخازن أو الملوك الثلاثة» في عام ١٩٦٤ في ملعب الفتح في الرباط، كما قدّم التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-) مسرحيّة «يعيشو شكسبير» في ملعب رياضيّ في دمشق. كذلك جرت محاولة لاستثمار أمكنة تراثيّة ومثل الخانات والبيوت القديمة، وهذا ما فعلته السوربة نائلة الأطرش (١٩٤٩-) حين قدّمت مسرحيّة «بيت برناردا ألبا» للإسبانيّ فلريكو غارسيا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٩-١٩٣٦) في خان أسعد باشا في دمشق. من جانب آخر ظهر تقليد استثمار الأمكنة الواسعة ومثل القلاع والمُدرّجات الرومانيّة لتقديم عروض المهرجانات المسرحيّة، كما هو الحال في مهرجان الحمامات ومهرجان قرطاج في تونس ومهرجان جرش في الأردن ومهرجان بعلبك في لبنان ومهرجان بصرى في سورية.

انظر: المكان المسرحيّ، الفضاء المسرحيّ، الغلبة الإيطالية، الخشبة والصالة، السينوغرافيا، المسرح الدائريّ.

كُلِّمًا مع الفضاء\* المسرحيّ والمكان.

في يومنا هذا ظهرت الكثير من الدّراسات النظرية والحلول التطبيقية حول تأثير العمارة على البنية الدرامية وعلى شكل الكتابة المسرحية وشكل العرض أو العكس. فقد أظهرت هذه الدّراسات أنّه بقدر ما نجد في النصّ المسرحيّ علامات تقترن بشكلًا معماريًا معيّنًا، بقدر ما يؤثّر الشكل المعماريّ السائد للمسارح في عصر ما على الكتابة. ويظهر ذلك على الأخصّ حين تُقدّم مسرحيّات تُجسّد أصلًا للهواء الطلق في بناء مُغلّق أو العكس.

العمارة في المسرح الغربيّ التقليديّ:

ارتبطت العروض في المسرح الشرقيّ التقليديّ عند ولادته بالطبوقوس والتقاليد والمُناسبات الاجتماعيّة، لذا كانت تُقدّم في الهواء الطلق وفي المعابد والقصور، ثمّ في صالات مُعدّة بحيث تستعيد شكل الفرجة في الهواء الطلق (الجلوس على رِساءد موضوعة على الأرض في الحديقة أو المنزل أو المقهى)، ولم تُشيد أبنية مُخصّصة للمسرح إلّا في وقت مُتأخّر. مع دخول التأثيرات الغربيّة في فترات الاحتلال الغربيّ لشرق آسيا بدأت تظهر علاقات مكانيّة شبيهة بما هو سائد في المسرح الغربيّ التقليديّ، فحلّت علاقة المُجابهة والفصل بدلًا من علاقة التداخل التي يقوم عليها المسرح الشرقيّ.

العمارة المسرحيّة في العالم العربيّ:

كانت العروض الأولى في المسرح العربيّ تُقدّم خارج عمارة مُخصّصة، أي في البيوت والحدائق ودور السينما والخانات. وكان يُمكن أن تستمرّ هذه التقاليد لولا أنّه قد تمّ تبني شكل

■ العُماليّ (المسرح-) Labor Theatre

Théâtre Ouvrier

مسرح يتوجّه لجمهور من العُمال، وفي بعض الحالات يكون العاملون فيه من العُمال أيضًا.

جديدة له من خلال تبنيه لأشكال شعبية واحتفالية وتحريضية.

بعد الثورة البولشفية، أطلق الألماني إروين يسكاتور (١٨٩٣-١٩٦٦) على مسرحه الذي أسسه عام ١٩١٩ تسمية المسرح البروليتاري *Théâtre prolétarien*. وفي الاتحاد السوفيتي أيضًا، أخذ المسرح العمالي اسم المسرح البروليتاري وارتبط بتيارات الثقافة البروليتارية *Proletcult* وبالواقعية والطبيعية بدايةً. بعد ذلك تبنت الحركات الطليعية والتجريبية، واعتُبر مسرح الجماهير العريضة، ولذلك تبنت أشكال الفرقة الشعبية مع الروسي فسيفلود ميرخولد (١٨٧٤-١٩٤٠) و *V. Meyerhold* (١٨٩٢-١٩٣٩) سيرغي تريتياكوف *S. Tretiakov* وغيرهما. وقد انتشر النموذج السوفيتي في أوروبا وكل بلدان العالم.

- في إسبانيا أنشئ المسرح العمالي منذ نهاية القرن التاسع عشر حين أسس الفوضيون والاشتراكيون فرقة مسرحية عمالية ضمن صيغة بيوتات الشعب. وقد أدى تأسيس هذا المسرح إلى تطوير اللغة المسرحية.

- في فنلندا، ارتبط المسرح العمالي بالثقافات العمالية التي أنشأتها اعتبارًا من ١٨٨٠ انطلاقًا من تقسيم الجمهور منذ تلك المرحلة إلى جمهور بورجوازي وجمهور عمالي، والمسرح العمالي في فنلندا اليوم مؤسسة ضخمة.

- في بلجيكا، ظهر المسرح العمالي مع تأسيس الحزب العمالي واستلام الاشتراكيين السلطة في نهاية القرن التاسع عشر. والمسرح العمالي البلجيكي مكتوب باللغة الفالونية الشعبية.

- في فرنسا ظهر المسرح العمالي داخل النقابات منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر

وتسمية المسرح العمالي هي تسمية عامة ما تزال تُستعمل حتى يومنا هذا في كثير من البلدان. لكن في فترة محددة، ظهرت تسمية المسرح البروليتاري *Théâtre prolétarien* التي ارتبطت بمنظور محدد يهدف إلى خلق ثقافة خاصة بالطبقة العاملة تختلف عن الثقافة البورجوازية.

ظهر توجه المسرح العمالي اعتبارًا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر بتأثير من الفكر الاشتراكي، وضمن المنظور الذي يطالب بفتح المسارح للجمهور عريض يضم كافة الفئات، ويرمي إلى إيجاد صيغ مسرحية تتلاءم مع متطلبات فئات اجتماعية محددة ومنها العمال والفلاحين (انظر المسرح الشعبي).

غالبًا ما تبنت المسارح العمالية أسلوب الواقعية الاشتراكية واقتربت من طابع المسرح التعليمي والمسرح التحريضي. لكن ذلك لا يعني أن صيغة المسرح العمالي تنحصر في هذا التوجه، فقد ارتبطت في كثير من الأحيان بالتجريب وبالحرركات الطليعية التي خرقَت شكل الكتابة والسينوغرافيا وظروف التلقي التقليدية، إذ توجهت للعمال في أماكن تجمعاتهم في المعامل خارج العمارة المسرحية، وهذا ما تحقّق في عروض المسرحيات التعليمية *Lehrstück* التي قدّمها الألماني برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦).

- من أوائل المسارح العمالية في العالم المسرح العمالي الذي أنشئ في ألمانيا في منتصف القرن التاسع عشر داخل تنظيمات ثقافية بتأثير أفكار الحزب الاشتراكي الديمقراطي. اعتبارًا من عام ١٨٩٠ توسّع هذا المسرح العمالي وفتح الباب أمام البحث عن صيغ

المغرب عام ١٩٥٧ ضمن المنظمة الثقافية لاتحاد الشغل المغربي، وكذلك تجربة السوري فرحان بلبل (١٩٣٧-) الذي أنشأ مسرح العُمّال في مدينة حمص بسورية.

### ■ عنوان المسرحية Title

#### Time

عنوان المسرحية هو المعلومة الأولى التي يتوجّه فيه الكاتب للمتلقي مباشرة، ويُعتبر جزءاً من الإرشادات الإخراجية\* له علاقة ما بمعنى المسرحية.

ولتسمية المسرحيات وعناوينها علاقة بالتقاليد المسرحية في كلّ عصر. فقد درجت العادة في التراجيديات\* مثلاً أن يكون عنوان المسرحية اسم عَلَم هو اسم الشخصية\* الرئيسية، وفي هذا نوع من توجيه لاهتمام الجمهور\* بهذه الشخصية بالذات، بالإضافة إلى أنّه يرتبط بمفهوم البَكل\* في التراجيديات (أديب، هاملت، عطيل إلخ).

بالمقابل، درجت العادة في الكوميديات\* أن يكون عنوان المسرحية مُركّزاً على صفة الشخصية (البخيل)، أو على الظرف الاجتماعي (البورجوازيّ النيل)، أو يكون فيه نوع من التهمك لإبراز عيب الشخصية كما في «مريض الوهم» و«النساء العالمات» للفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣). في حالات أخرى يُمكن أن يكون عنوان المسرحية جملة كاملة تُشير إلى مضمونها وتُعلن عن مشروع كامل أو تصوّر الجوّ العام للعمل كما في مسرحيات «جمعية بلا طحن»، «الصاع بالصاع»، «حلم ليلة صيف»، «ترويض الشرسة» للإنجليزيّ وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، ومسرحية «لعبة الحب والمصادقة» للفرنسيّ بير

وارتبط بالحركات الفوضوية وأخذ طابعاً تعليمياً بحثاً. من المُخرِجين الذين تبنوا المسرح العُمّاليّ فيرمان جيبي F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) وشارل دولان Ch. Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩).

- في أمريكا ظهر في الثلاثينات من هذا القرن مسرح عُمّاليّ ارتبط بالأزمة الاقتصادية التي عرّفتها أمريكا في تلك الفترة.

- في اليابان تأسس مسرح العُمّال Rodo Gekidan بفضل جهود هيراساوا Hirasawa وهو شُناغيل قُتل في أحداث أيلول ١٩٢٣. وقد كان لهذا المسرح توجه سياسيّ شعبيّ إذ بحث عن أشكال بسيطة في التخاطب مع الجمهور. كذلك فإنّ فرقة «طوكيو أنسامبل» التي أسسها هيرawatari Hirawatari على غرار فرقة «البرلينر أنسامبل» البرشّية رصدت حياة العُمّال في مسرحيات وثائقية قام بكتابتها عُمّال المصانع في طوكيو على شكل يوميات (انظر وثائقيّ-مسرح).

- في الستينات تشكّل مسرح عُمّاليّ خاصّ بالعُمّال المهاجرين وعلى الأخصّ في فرنسا وفي أمريكا حيث اشتهر مسرح الكامبينو الذي أسسه لوي فالديس L. Valdes عام ١٩٦٥ للعُمّال الزراعيّين المكسيكيّين.

- اكتسب المشرح العُمّاليّ نفساً جديداً في أوروبا وأمريكا بعد حركات ١٩٦٨، وربط نفسه بالانتماءات التجديدية في المسرح.

- في العالم الثالث، ومن ضمنه العالم العربيّ، تشكّلت مساح عُمّالية بتأثير من المدّ الاشتراكيّ، وكانت غالباً تابعة للتقابات العُمّالية أو للدولة مباشرة. من هذه التجارب نذكر تجربة المغربيّ الطيب الصديقيّ (١٩٣٧-) في مسرح العُمّال الذي تأسس في

التساؤل، وهذا ما فعله الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) الذي أضاف بعد عنوان مسرحيته «بستان الكرز» أنها كوميديا، وبعد عنوان مسرحية «الخال فانيا» أنها مشاهد من حياة الرُف، وبعد عنوان مسرحيته «طلب زواج» و«الدب» أنهما مَرَحَة من فصل واحد.

في بعض الحالات يقوم الكاتب أو المُعدُّ أو المُخرج\* بتغيير العنوان الأصلي للمسرحية فيكون ذلك أمراً له دلالة، ويُعتبر المؤشر الأول للقراءة الجديدة.

درجت العادة في المسرح العربي، وخاصة في البدايات، أن يتحدّد نوع المسرحية بعد العنوان مباشرة إلى جانب اسم المؤلف كما في «قُدُوس، مأساة» لسعيد عقل (١٩١٢-)، وفي هذا دليل على رغبة الكتاب أن يربطوا أعمالهم بتصنيفات المسرح الغربي. بالمقابل، فإن بعض المسرحيين العرب المُعاصرين حين كتبوا مسرحيات مُستقاة من التراث أطلقوا عليها مع العنوان أوصافاً مُستَمَدّة من فنون الإنشاء والكتابة العربية، وهذا ما فعله التونسي عز الدين المدني (١٩٣٨-) في مسرحيته «ثورة الزنج، ديوان مسرحي» (١٩٧٢)، و«الحلاج، رحلة مسرحية» (١٩٧٣)؛ أو جعلوا من العنوان نفسه إشارة إلى بُنية العمل كما في مسرحية «منمنمات تاريخية» (١٩٩٤) للثوري سعد الله ونوس (١٩٤١-) التي يُشير عنوانها إلى أنها مُستَمَدّة من الفنون التصويرية ومن الزُخرفة.

ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣). في بعض المسرحيات التي يُطلق عليها اسم الأمثال Proverbs يكون العنوان من الأمثال الدارجة التي تُسرّ مضمون المسرحية، وهذا ما نجده في مسرحية «لا مزاح في الحب» للفرنسي ألفريد دي موسيه A. Musset (١٨٨١-١٨٥٧) (انظر الأمثلة).

في المسرح الحديث يُمكِن عُنون المسرحية أحياناً التوجّهات الجديدة التي ظهرت في المسرح، فهو إمّا عنوان غامض أو مُضلل ولا يُعبّر عن مضمون المسرحية، كما في مسرحية «نينا شي» آخره للفرنسي ميشيل فينافير M. Vinaver (١٩٢٧-) ومسرحية «المغنيّة الضلّعاء» للروماني أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤)، أو يتضمّن نوعاً من السخرية كما في مسرحيتي «المُستقبل في البيض» و«ضحايا الواجب» ليونسكو، وفي مسرحية «لبنان الكرامة والشعب العنيد» للبناني زياد رحباني (١٩٥٦-)، أو يكون العنوان مُثيراً للتساؤل حول الموضوع كما في مسرحية «نهاية اللعبة» للإيرلندي صامويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩).

يُمكن أن يكون عنوان المسرحية مصحوباً بملاحظة تُحدّد نوع المسرحية (مسرحية من فصل واحد، كوميديا، تراجيديا، فآرس إلخ)، أو يَرتقي الكاتب أن يَرتبط عمله بنوع أو شكل مسرحي مُغاير للنوع الذي هو عليه لِثَبِير

# غ

## ■ الغَرَضُ في المَسْرَحِ

Object

Objet

الغَرَضُ هو أحد عناصر النصّ والعَرَضُ في المسرح يرتبط بالفضاء\* المسرحي وبالشخصيات. وكلمة الغَرَضُ التي تُستخدم اليوم بدل الأكسوار\* دخلت إلى الخطاب التقني المسرحي حديثاً بعد أن كانت تُطلق على الشيء\* الذي يُستعمل في الحياة.

وأصل كلمة غرض الفرنسية objet والإنجليزية object من الفعل اللاتيني objicere الذي يعني رمى بعيداً عنه، ومنها الاسم اللاتيني objectum التي تعني الشيء الموجود في الخارج بالنسبة لنا، وبالتالي فإنّ الغَرَضُ هو الشيء المادّي الذي يقع موقع التقيض من الكائنات المُفَكَّرة أو التي تملك عقلاً.

من الصعب التمييز بين الغَرَضُ والشيء في الحياة وبين الغَرَضُ والأكسوار في المسرح، لكنّ الدّراسات الحديثة وضعت معايير تُفيد بتيجتها أنّ الغَرَضُ هو الشيء عندما يُصنّع أو يُستخدم لغاية مُعيّنة (الحَجَرُ هو شيء لكنه عندما يُستخدم لكسر حَيّة الجوز يُصبح غَرَضاً). يتّسّ المنحى، في المسرح تُعتبر أيّة قطعة من قطع الديكور\* أو الزّين\* أو الأكسوار غَرَضاً إذا ما استخدمتها الشخصية\* بشكل يُعطيها استقلالية عن المنظومة التي تتّبع لها (الابتديل المُطرّز هو جزء من ملابس السّيدة في القرن السادس عشر، لكنّ نفس الابتديل يُمكن أن يُصبح غَرَضاً حين

يكتشفه عليل في حَوْزة رَجُل غريب). في بعض الحالات يُشمل مفهوم الغَرَضُ مُكوّنات مسرحيّة أخرى، فكلّ عناصر المكان\* تُعتبر أغراضاً إذا ما كان بالإمكان تمثيلها بشكل مادّي في الغَرَضُ: فمدينة سان بترسبورغ في مسرحيّة «الشقيقات الثلاث» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (1860-1904) ليست غَرَضاً لكنها تُستخَصَر بشكل دائم في إرهابات الشخصيات بحيث يُمكن للشّرح\* أن يُعْطِها بقرَضُ مادّي (لوحة أو خارطة) يُوحى بها على الخشبة، وهذا خيار إخراجي.

كذلك يُمكن أن تُعتبر جسد المُمثل\* غَرَضاً إذا ما استخدمته الشخصيات على الخشبة على أنّه غَرَضُ (جسد المرأة الذي يُستخدم كمصا وكمنضدة في غَرَضُ S.A.D.E (1977) للمُخرج والشوّلّف الإيطاليّ كارميلو بينة C. Bene (1937-).

## المفهوم الحديث للغَرَضُ في المَسْرَحِ:

أهمليّ الدّراسات التقليدية الأغراض والأكسوارات في المسرح ولم تذكّرهما إلاّ إيماناً في معرض الحديث عن الديكور. ولم يندأ الاهتمام بهما إلاّ مع تطوّر فنون الغَرَضُ باتجاه إبراز مُكوّنات العمل المسرحي-ومنها الأغراض- ككلّ مُتكايل. لم تظهر كلمة غَرَضُ في الخطاب التقنيّ المسرحي إلاّ في السبعينات بتأثير من الدّراسات الأنثروبولوجيّة (انظر

طبيعة التعامل معه كمنصر له مرجع في الواقع بتغير الجماليات المسرحية:

- في المسرح التناثر الطبيعية\* والواقعية\*، تكثر الأغراض وتُشكّل مكونات البيئة أو الوسط *Le Milieu* حيث يدور الفعل الدرامي\* والأحداث. وهي غالبًا أغراض حقيقية وأصيلة يأتي بها المخرج من الحياة اليومية فتكون دلالاتها مباشرة (الدجاج الحَي الذي استخدمه المخرج الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) في عام ١٩٠٢ في عرض «الأرض» المأخوذ عن رواية لأميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢).

- في بعض الأشكال\* المسرحية التي تخضع لأحرف\* صارمة ومحددة كالمرشح الشرقي\* مثلاً، تُستخدم الأغراض بشكل مُؤسّس وتكون جزءًا من الروايز\* التي يعرفها الجمهور\* جيّدًا (العلم في المسرح الصيني يدلّ على وجود كتيبة، والوسط يدلّ على وجود جصان) وفي الكوميديا ديلارته\*، تكون الأغراض جزءًا من الروايز التي تُحدّد الشخصيات كشخصيات نمطية\* (عصا أرلكان).

- وفي المسرح الذي يتحو لتكثيف الدلالات الرمزية لعناصر العرض يُمكن أن تكون للعرض وظيفة مُستقلة تخفّل الإرجاع إلى عنصر ما في العالم إلى ما هو رمز مُحدّد (إعاء الحساء يُمكن أن يكون رمزًا للأثومة من خلال صفتي الاحتواء والتغذية)، وهذا ما استثمره الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في مسرحياته حيث يكون العرض مأخوذًا من الواقع، لكنّه في نفس الوقت يروي علاقة الشخصية بالعالم الذي تصرّف فيه، ويظهر العلاقات الاقتصادية التي

الأنثروبولوجيا والمسرح) التي حدّدت أصناف المُجتمعات من خلال نوعية الأغراض المُستخدمة فيها، فأبرزت أهمية الأغراض في تحديد علاقة الإنسان بالعالم، وهذا ما وضحّه الباحث الفرنسيّ جان بودريار J. Baudrillard في كتابه «منظومة الأغراض» (١٩٦٨). هذه النظرة الجديدة للعرض هي التي دفعت بعض دارسي المسرح من السيمولوجيين- وخاصةً المدرسة الفرنسية- مثل آن أوبرسفلد A. Übersfeld وياتريس بافيس P. Pavis وأبراهام مول A. Moles لاستخدام تسمية عرض بدلًا من أكسوار التي تحوّل معنى ما هو ثانويّ.

تعامت السيمولوجيا مع العرض كقائمة لها دلالة، واعتبرت أنّ مجموعة الأغراض يُمكن أن تُشكّل منظومة من العلامات من خلال ارتباطها بالعناصر الأخرى في العرض مثل المكان والزمان والشخصيات. كما درست دور الأغراض في إعطاء معلومات هامة عن الشخصية (التاج يُحدّد صفة المُلكيّة والسياف صفة الفروسية)، وعن المكان (السماور في صالون يُحدّد الموقع الجغرافي: روسيا) وعن زمن\* الحدث وعن الإيقاع\* (اهتراء القرية التدرجيّ في مسرحية «الأم شجاعة» لبريشت يوحي بمرور الزمن ويحدّد إيقاع المسرحية). من جانب آخر حدّدت هذه التّراسات وظائف العرض المُختلفة كالوظيفة الجمالية (تناسق الألوان والمُجموع)، والوظيفة الإرجاعية (إلى العالم أو إلى المسرح) والوظيفة البلاغية (كناية أو استمارة عن شيء ما).

العرض غير تاريخ المشرح:

تنوّع استخدام العرض في المسرح وتغيّرت

تُسيّره، وبالتالي يكون للقرّض بُعدٌ رمزيّ.

- استثمر المسرح الحديث هذه النظرة الجديدة للقرّض الذي لم يعد يرجع إلى شيء مُحدّد في الواقع فقط، وإنّما يتجاوز ذلك ليُطرح علاقات اقتصادية واجتماعية. ففي مسرح القيث\* يُمثّل تراكم الأغراض على خشبة المُجتمع الاستهلاكيّ الغربيّ وطغيان المادة على الحياة الإنسانية، كما في مسرحيّة «المستأجر الجديد» للكاتب الرومانيّ أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣)، وفي مسرحيّة «بينغ بونغ» للكاتب الفرنسيّ آرثور أداموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠). وفي مسرح الحياة اليومية\*، يكون القرّض كناية عن علاقة الشخصيات بالعالم (خوض السلك داخل الغرفة في مسرحيّة «أولاف والبير» للألمانيّ هنريش هنكل H. Henkel (١٩٣٧-)) تُبيّن العلاقة المُضطربة التي تُعقدّها الشخصية مع الطبيعة ومع الكائنات الحيّة.

- في كثير من العروض المعاصرة لم يعد القرّض المسرحيّ يُعبد بالضرورة إلى مرجع ما في العالم وإنّما يكون مرجّحه هو المسرح بالذات من خلال استخدام أغراض تُستمدّ من واقع المُمارَسة المسرحيّة (البراتيكاكلات والأفئدة والسناثر في نصوص مسرحيّات الكاتب الفرنسيّ جان جينييه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) وفي عروض المُخرج الفرنسيّ أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-)).

### القرض وجماليّات المَشرّح:

أثّرت النظرة الجديدة للأغراض في الحياة وفي المسرح على الكتابة المسرحيّة والإخراج\*: فعلى صعيد الكتابة صار النصّ يأخذ بعين

نَتج عن ذلك أيضًا استخدام جديد للقرّض في القرّض المسرحيّ يتخطى الناحية العمليّة البحتة كجزء من الديكور ويقوم على تنوّع استعمالات القرّض الواحد واستثمار تحولاته لإعطائه تعلّدية في الوظائف والاستخدام، كما هو الحال بالنسبة للتحليل الذي يُستخدم كأرجوحة وكُعبان وكعشقة وكميكروفون في عرض «قُبان البرا تحت الجرس» الذي أخرجه الفرنسيّ جان بيير أندرياني J.P. Andréani (١٩٤٠-) عام



## ■ الغروتسك Grotesque

## Grotesque

من كلمة Grottesca الإيطالية المُشتقة من Grotta التي تعني مغارة أو كهف.

والغروتسك مُصطلح ارتبط عند ظهوره بالفنون الجميلة، إذ أُطلق في الأصل على الرسومات والتزيينات المُكتشفة في أوابد كانت مغمورة بالتراب في إيطاليا وتحتوي على رسومات عجائبة يثل حيوانات لها شكل نباتي ووجوه إنسانية مصورة بشكل غير مطابق لما يُمكن أن تكون عليه في الواقع.

فيما بعد توسع المعنى واستخدمت الكلمة في علم الجمال كصفة أو طابع لكل ما هو غير مُنتظم ويُنصف بالفراغية، ولكل ما يُضحك من خلال المُبالغة والتشويه ويتناقض مع ما هو سام ورفيع\*، أي إن الغروتسك دخل ضمن التصنيفات الجمالية *Catégories esthétiques* وحمل بُعداً فلسفياً من حيث إنه يُناقض ما هو نتاج الثقافة التقليدية المُعترف بها.

لا توجد في اللغة العربية كلمة تُعطي المعنى بكل أبعاده، فقد تُرجمت كلمة غروتسك أحياناً بالشاذ والقيح، أو بالهزء والقبح معاً، مع أن هذه المفردات كل على حدة لا تُعطي المُصطلح بأكمله.

والواقع أنه يصعب تحديد الغروتسك وتعريفه لأنه يقضي كل ما يتنظم في قوالب ويُحدد بمعايير، أي إنه يُمكن أن يُعرف من خلال ما هو عكسه. فهو القبح التشويهي بالنسبة لمفهوم الجميل *Le Beau*، وهو الوضع بالنسبة لمفهوم الرفيع\* والسامي. بالمقابل، يقترب الغروتسك كثيراً من مفهوم البورلسك\* لكنه في يومنا هذا يكتسب معنى أكثر شمولية.

ومع أن طابع الغروتسك موجود منذ القدم

١٩٧٧، والبراميل التي تُستخدم كمزول وكجبل وكبراميل بتول وكيتراس في «عرض النيمة الماشقة» الذي قُدِّم في باريس عام ١٩٧٥ المُخرج التركي ميميت أولوسوي M. Ulusoy (١٩٣٢-).

## التعامل مع الغرض المسرحي في المسرح الغربي:

على الرغم من أن المسرح العربي تأثر بتطور المسرح الغربي فإنه لم يؤلِ الغرض المسرحي أية عناية خاصة، وظلت تسمية أكسوار هي السائدة في الممارسة المسرحية في حين غابت كلمة غرض عن الخطاب النقدي العربي. من جانب آخر ظلت الأكسوارات تُنتقى من الموجودات في مُستودعات المسرح دون اهتمام خاص بالمعاني التي يثبثها الغرض كعلامة، كما لم يتم التركيز إلا على الصفة الضمنية للغرض وعلى وظيفته الإرجاعية بحيث يتطابق بشكل عام مع العصر الذي يصوره الحدث.

مع ذلك، بدأ يظهر اهتمام جديد بالغرض كعلامة وهذا ما نلاحظه في كثير من العروض المعاصرة التي تُعنى بجمالية الغرض وكتافته الدلالية مثل عروض المُخرجين التونسيين محمد إدريس (١٩٤٤-) وفاضل الجمالي (١٩٤٥-) وتوفيق جبالي (١٩٤٤-)، والمغربي الطيب الصديقي (١٩٣٧-)، والمصري حسن الجريتلي والليبتانيين روجيه عساف (١٩٤١-) ويعقوب الشداوي (١٩٣٤-)، والسوريين فواز الساجر (١٩٤٨-١٩٨٨) ونائلة الأطرش (١٩٤٩-).  
انظر: الأكسوار.

فإنَّ الغروتسك يُشكِّل نقيضها من خلال ما هو من إرهابات الخيال ومُرعب ومُغرِّق. ويُضيف هوغو: «إنَّ الغروتسك بالنسبة لنا هو أغنى التنايع التي تستطيع أن تدلَّنَا على الفنِّ» ولذلك فقد كان الغروتسك أحد العناصر الهامة التي قامت عليها الرومانسية (انظر هذه الكلمة).

أمَّا ميخائيل باختين فقد طرَح نظرة جديدة للغروتسك من خلال البحث في انتقاله من الحياة إلى الأدب. فقد وَجَد باختين في الكرنفال مثالا واضحا على الغروتسك، خاصة وأن الكرنفال كاحتفال حَسَب رأيه هو صورة مقلوبة عن الحياة اليومية والرسمية، ويؤدي إلى حالة انتقاق. وهذه الصورة المقلوبة عن الحياة انتقلت إلى الأدب عندما فقد الكرنفال جوهره.

وقد بيَّن باختين في دراسته للغروتسك في الأدب، وعلى الأخصَّ أدب الفرنسيِّ فرانسوا رابليه F. Rabelais وأدب عصر النهضة ثُمَّ أدب القرن التاسع عشر، أنَّ الغروتسك يُعبِّر عما هو سُفليٌّ ومادِّيٌّ (الجسد) مُقابل الرؤية المثالية (الرأس)، وأنَّه تلازُمٌ مقصود للأشياء المتعاكسة أو المتناقضة، ومحاكاة للفوضى في المجتمع، أي أنَّ الغروتسك كان بذلك نقيضا للقوالب الإيديولوجية السائدة. وقد رأى باختين أنَّ التركيز على ما هو جسديٌّ ومادِّيٌّ في ذلك الأدب هو أكثر من مجرد أسلوب لأنَّه يقوم على التأكيد على الوجود الماديِّ إلى جانب عالم المثل، ويوضِّع الإنسان في موضعه الطبيعيِّ ضمن المجتمع من خلال تلازُم النظرة الملموسة والتجريد الذهنيِّ.

#### الغروتسك في الأدب والمسرح:

من الملاحظ أنَّ الغروتسك في الفنِّ والأدب ظهر في فترات التحولات الكبيرة التي قلبت

في الآثار والفنون والآداب، إلَّا أنَّ الاحتمام به من الناحية الجمالية بدأ في القرن التاسع عشر مع الشاعر الفرنسي تيروفيل غوثيه T. Gauthier. وقد طرَّحه بشكل نظريِّ الفرنسيُّ فيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) في مُقلِّعة مسرحية «كرومويل». بعد ذلك، وفي بدايات القرن العشرين، تناول المُنظر الروسي ميخائيل باختين M. Bakhtine (١٨٩٥-١٩٧٥) مفهوم الغروتسك وتطوَّره بنظرة شمولية تطلُّع الحياة والفنِّ والأدب، وذلك في كتاباته عن الرواية، وعلى الأخصَّ كتابيَّ «رابليه» و«دوستوفسكي».

رَبَط هوغو- وباختين من بعده- الغروتسك بما هو شعبيٌّ حين اعتبر أنَّه وسيلة تعبير القوى الشعبية المستلبة عن ذاتها. وقد حدَّد له مسارا تاريخيا في الأدب والمسرح يمتدُّ من كوميديات اليونانيِّ أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ ق.م) إلى أدب عصر النهضة، مرورًا بالكرنفال\* وكتابات الإسبانيِّ سرفانتس Cervantes (١٥٤٧-١٦١٦) والإنجليزيِّ وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) ونيَّار الباروك\*، وصولًا إلى الرومانسية\* وبعدها الواقعية\*.

رَكَّز فكتور هوغو على ثراث القرون الوسطى ومسرح شكسبير تحديداً في بحثه عن تنايع جديدة لتحرير وتجديد المسرح في القرن التاسع عشر، ولطرح جمالية جديدة مُخالفة للكلاسيكية\* تبنَّت نوحاً جماعيا يقوم على إيجاد نوع من التوازن غير المُستقرِّ والتلازُم ما بين الرفع والوضيع، أي بين المتناقضات.

كذلك يَرى هوغو في مُقلِّمة كرومويل أنَّ الغروتسك هو نظرة مُختلفة لمبدئيَّ الجمال والعقلانية «فالجمال ليس له إلَّا نموذج واحد بينما تأخذ القياحة آلاف الأشكال. أمَّا العقلانية

لمفهوم الغروتسك.

استخدم المسرحي الروسي يفغيني فاختانغوف E. Vakhtangov (١٨٨٣-١٩٢٢) الغروتسك بشكل واسع في مسرحه، كما استند المخرج الروسي فيسيفولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) إلى الغروتسك لإبراز الأسلبة والشرطية، وهو يقول «إن الغروتسك هو المُبالغة التي تُسم بقرار مُسبق، وهو تغيير معالم الطبيعة مع التأكيد الكبير على الناحية المحسوسة والمادية للشكل الذي يتكوّن من جرّاء ذلك».

تُجد ملامح الغروتسك أيضًا في مسرح الإيطالي لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦) وفي مسرح العبث رغم اختلاف مفهوم العبث ذي الطابع القُدّمي عن مفهوم الغروتسك. انظر: البورلسك، الرومانسية، الرفيع، المُضحك.

**■ الغستوس Gestus**  
Gestus  
Gestus كلمة لاتينية مأخوذة من فعل gerere الذي يعني قَمَلَ.

حافظت الكلمة على لفظها اللاتيني في جميع اللغات بعد أن انتشرت في الخطاب النقدي المسرحي بتأثير من الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي عرّض المفهوم في نظريته عن المسرح الملاحمي\*. في اللغة العربية، تُستخدم الكلمة بلفظها الأجنبي (غستوس، جستوس) أو تُترجم أحيانًا إلى اللّغة أو الحرّكة.

وكلمة غستوس بمعناها المسرحي ليست من ابتداء بريشت، فقد استخدمها المسرحي

المفاهيم السائدة برُمّتها (عصر النهضة الأوروبي والقرن التاسع عشر). وقد تجسّد الغروتسك أحيانًا على شكل شخصيات وضيفة ومُضحكة وظل الخادم\* والمُهرّج\* تلازم الشخصيات الرفيعة وتناقضها كالمَلِك لير والمجنون في مسرحية شكسبير، لورناتشير ودوق مدنيشي في مسرحية الفرنسي ألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧)، الخادم روي بلاس والمَلِكة في مسرحية هوغو «روي بلاس». وقد تكون شخصية أحلب نوتردام في رواية هوغو التي تحوّل نفس الاسم أفضل مثال على التناقض المُتلازم، فهو قبيح وطيب معًا.

كذلك يُمكن أن يوجد الغروتسك أيضًا على مُستوى الحدث حيث يُمكن أن يُطّلع الموقف برُمّته في الكوميديا\* والفارس\* (المهزلة)، وعلى مُستوى اللغة (لغة الحياة اليومية عندما تُناقض اللغة الشّعريّة).

### الغروتسك والإضحاك:

يُعتبر باختين أنّ الضُّحك في الكرنفال هو قُوّة انعتاق جماعية محرّرة من الخوف والرُّعب، بينما يتحوّل الضُّحك الغروتسكي في الأدب إلى إضحاك ومُضحرة تستفز المُتلقي الفرد الذي يكتشف ذاته من خلال الصورة التي يراها دون أن يُوصله ذلك إلى حالة الانعتاق الجماعية (انظر المُضحك).

### الغروتسك والواقع:

كما هو حال الكاريكاتور بالنسبة للرسم، فإنّ الغروتسك هو نوع من الأسلبة\* التي تنطلق من الواقع وتُشوّهه عمدًا، وهذه هي وجهة نظر المسرحي السويسريّ فرديريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٠) في مُعالجته

أو لعدة شخصيات /.../ بحيث يُوجع تصرفها إلى التصرف الاجتماعي الذي تصوّره /.../. والغستوس يُمكن أن يتألف كُليّة من الكلام، كما يُمكن أن يكون حركة بالجسد أو تعبيراً بالوجه. ويُضيف بريشت في «الأودغانون الصغير»: «إنّ الوضعيات التي تتخذها الشخصيات أمام بعضها البعض تُشكّل ما نسمّيه المجال الحركي. وهذه الوضعيات هي وضعيات جسدية أو نبرات صوت أو إيماءات بالوجه يُحددها الغستوس الاجتماعي...». ويُعتبر بريشت أنّ الغستوس يُمكن أن يظهر في كل الأعمال الدرامية مثل السينما الصامتة والدراما الإذاعية\*.

#### الغستوس الأساسي *Gestus fundamental*:

الغستوس بالنسبة لبريشت ليس مُجرّد عنصر كلامي أو حركي وإنّما يدخل في صُلب التكوين المسرحي. وقد اعتبر بريشت أنّ كل مسرحية تحتوي على ما أطلق عليه اسم الغستوس الأساسي *Gestus fundamental*، وهو مفهوم له علاقة بمعنى العمل المسرحي ككلّ لأنّه يتجاوز دلالة الحركة والتصرف أو الحوار إلى ما هو نمط العلاقات الأساسية التي تُنظّم تصرفات الشخصية أو الشخصيات تجاه موضوع ما. ففي مسرحية «الأم شجاعة» لبريشت يكون غستوس الحرب هو الغستوس الأساسي، وفي مسرحية «مس جوليا» للسويدّي أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) يكون الغستوس الأساسي هو غستوس الخُضوع الخ. من هذا المُنتطق يكون من الضروريّ بالنسبة للمخرج\* أن يستنبط الغستوس الأساسي للمسرحية لكي يَني قراءة\* واعية للعرض.

والغستوس البريشتي يَكمُن في التقاطع الأساسي الذي طرّحه أرسطو (Aristote (٣٨٤-

الألماني غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) منذ القرن الثامن عشر للتعبير عن الحركة المُميّزة للفرد أحياناً، وفي أحيان أخرى للتعبير عن الحركة أو الأسلوب الفرديّ أو الطابع المُميّز لاستخدام الجسد. وبالتالي فإنّ الكلمة عند لسنغ تقترب من المعنى الاجتماعي لوضعية الفرد بالنسبة للفرد الآخر، كما هو الحال عند بريشت.

كذلك فإنّ الروسي فسيفولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) في تمارينه حول البيوميكانيك\*، توفّق عند الحركة الجامدة التي تُمثّل بشكل رمزيّ وضعية الجسد لكلّ فرد أو لكلّ فئة من فئات المجتمع، واعتبرها حركة نمطية أسماها الغستوس المُعبر كما هو الحال في النحت التعبيريّ، واستخدم لشرح ذلك تعبير Rakutz.

#### الغستوس بالمعنى البريشتي:

الغستوس بالنسبة لبريشت هو أيّة حركة أو كلام أو تصرف في المسرح له بُعد اجتماعي، أي إنّ الحركة المُقوّية التي يقوم بها الإنسان أو المُمثّل\* أو الشخصية\* بشكل عاديّ ومن مُنتطق ذاتي ليست غستوس، لكنّها تُصبح كذلك عندما يكون لها دلالة أبعد من مدلولها كحركة فردية أو عفوّة. فعندما تَمُضّ الأم شجاعة في مسرحية بريشت على قطعة المُملة تُرى إنّ كانت مُزيّفة، تَمُكس حركتها تلك تصرف التاجر الحريص على القيمة المادّية والذي يخشى الخُش، ويُقال عندئذ إنّ هذه الحركة تُعبّر عن غستوس التاجر. يُعرّف بريشت الغستوس في كتاباته النظرية حول المسرح بالشكل التالي: «أقصد بتعبير غستوس مجموعة الحركات وإيماءات الوجه، وفي مُعظم الأحيان كلّ ما تُملّنه الشخصيات لشخصية أخرى

عندما ترى الأم جثة ابنها القتيل، تضع يدها على بطنها بحركة غريزية (غستوس الأم)، لكنها مع ذلك تتكر معرفتها به بسبب ظروف الحرب. وبذلك يبدو واضحاً أنّ الحرب ليست مجرد تيمة\* في المسرحية، وإنما هي غستوس أساسي يتحكم بمصير الشخصية وتصرفها.

ولا يقتصر الأمر على الشخصيات فقط لأنّ الغستوس الأساسي حسب رأي بريشت يجب أن يتحكم بكلّ مكونات العرض المسرحي، فبالإضافة إلى الأداء\*، تلعب الغستوس دوراً أساسياً على مستوى العرض وعلى الأشخاص في شكل صياغة الموسيقى والأغاني التي لا تكون مجرد موسيقى تصويرية وأغانٍ مرافقة، وإنما تلعب دوراً دلالياً في توضيح هذا الغستوس الأساسي.

انظر: ملحمي (مسرح-).

٣٣٢ق.م) كأساس للمسرح، وهو التفاعل بين فعل الشخصية وصفاتها. لكنّ الغستوس البريشتي يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك لأنه يربط بينهما: فالغستوس كفعل يُظهر تصرف الشخصية ضمن الممارسة الاجتماعية، والغستوس كصفة يربط ما بين مجموعة الخصائص التي تميّز الشخصية وبين ردود فعلها تجاه الحدث، بالإضافة إلى العلاقة التي يمكن أن تنشأ بين غستوس الشخصيات كحركة وتصرف، والغستوس الأساسي للمسرحية ككلّ، خاصة وأنّ الشخصيات عند بريشت هي مجموعة صفات وأفعال لا تدخل فيها البعد النفسي الذي يرد في المسرح التقليدي. فأفعال الأم شجاعة كأنّ وكناجرة تنحصر بالغستوس الأساسي للمسرحية وهو الحرب، وفي عرض فرقة البرلينر أنسامبل الذي قلّمه بريشت لهذه المسرحية،

# ف

## ■ الفارُس (المَهْرَلة)

### Fairs

### Farce

تسمية تدلّ على مسرحيّة خفيفة وقصيرة تهلّف إلى الإضحاك وتقوم على تناحر شخصيّات تُخدّع بعضها بعضاً. مع انتشار هذه المسرحيّات وزواجها صارت الفارُس نوعاً من الأنواع المسرحيّة الكوميديّة. كذلك تُستعمل كلمة الفارُس أحياناً لوصف طابع مسرحيّ تهرججيّ يفتقر النظر عن النوع.

كلمة Farce فرنسيّة تعني حرفياً الحشو، وهي مأخوذة من الفعل اللاتيني *Farcire* الذي يعني ملأ الجوف أو خشا. تُستعمل هذه الكلمة اليوم بلفظها الفرنسيّ في كل اللغات تقريباً، ومن بينها اللغة العربيّة. وقد درجت العادة على ترجمتها أحياناً إلى «المَهْرَلة»، لكنّ هذه الكلمة تحوّل معنى انتقاصياً.

يُمكن أن نجد الأصول البعيدة لهذا النوع في كوميديّات اليونانيّ أرسطوفان (445-385 ق.م) والرومانيّ بلاوتوس (Plaute 254-184 ق.م). رغم أنّ تسمية الفارُس لم تكن معروفة آنذاك. عند ظهور هذا النوع في أوروبا في القرون الوسطى كانت الفارُس جزءاً من الاحتفالات الشعبيّة والفولكلوريّة وعلى الأخصّ الكرنفالات\* (انظر فولكلوريّ-مسرح)، ولم تُفصل عنها إلا في القرن الخامس عشر. وللفارُس في كلّ بلد من البلاد الأوروبيّة تسميات محلّيّة، ففي إسبانيا هي نوع من

الفواصل\* يحوّل تسمية باسم *Paso* التي تعني خطوة، وفي ألمانيا سُمّيت *Fastnachtspiel* أي مسرحيّات يداية الصّيام لأنّها ارتبطت بالكرنفالات التي تُقام في تلك الفترة، وكذا هو الحال في إنجلترا حيث سُمّيت *Fairs* وارتبطت بالاحتفالات الفولكلوريّة الموبميّة التي كانت تأخذ شكل سباق خيول أو مشاهد بهلوانيّة إلخ.

في فرنسا كانت الفارُس في البداية من الفواصل المُضحكة التي تقدّم ضمن الرّعرض اللَّمّنيّ الجذّيّ في القرون الوسطى، ثمّ تحوّلت في القرن الخامس عشر إلى مسرحيّات مُستقلّة لها بُنيّتها الخاصّة وعلامتها المُميّزة.

### بُنيّة الفارُس:

تقوم بُنيّة الفارُس على حبكة بسيطة فيها مواقف تقوم على الالتباس\* وتتمّ بين شخصيّات قليلة العدد تسعى دائماً إلى السيطرة على بعضها عن طريق الخدعة، لكنّ تبادل الخدع لا يُعيل إلى حدّ المواجهة بين الشخصيّات ولا يؤلّد صراعاً بالمعنى التقليديّ للكلمة. وللفارُس ملامح واقعيّة لأنّ نصوصها تُعرض أنماطاً اجتماعيّة (الزوج المخدوع والطبيب المُشعوذ والمحامي المُحتال وراعي الغنم الساذج إلخ). والبيئة التي تُطرحها تُصوّر مُنطق العصر (شريعة الغاب).

يقوم الإضحاك في الفارُس على المُبالغة الكلاميّة والحركيّة (إيماءات جنسيّة وعُنف) مما

يُعطيا طابع الغروتسك\*. والدور الأساسي للجسد في الفازس يربطها بأصولها الكرنفالية الاحتفالية، وقد كان ذلك سبباً أساسياً في إهمالها طويلاً واعتبارها من الأنواع الوضيعة رغم نجاحها شعبياً.

من أهم النصوص المعروفة «فازس المحامي باتلان» ١٤٦٩ وفازس «الوعاء» وفازس «الصبي والأعمى» وكلها مجهولة المؤلف.

تجد ملامح الفازس في كوميديات الإنجليز وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) والإسبانيين كالديرون P. Calderon (١٦٠٠-١٦٨١) ولوبي دي فيغا L. de Vega (١٥٦٢-١٦٣٥)، كذلك فإن الكثير من الأشكال المسرحية\* الكوميديّة مثل الكوميديا ديلارته\* وغيرها تدّين إلى الفازس بالشيء الكثير. والواقع أنّ الفازس كنوع لم تقب مع ظهور الكوميديا الكلاسيكية، وقد تأثر الفرنسي موليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٣) بالفازس ونقل بعض ملامحها في كوميدياته التي تعتمد شخصيات نمطية\* مُستَمَدّة من الأنماط الاجتماعية، كما استوحى منها نوع الإضحاح التهريجي.

عرف القرن التاسع عشر عودة مُكثّفة إلى أسلوب الفازس التهريجي خاصة في مسرح الفودفيل\* في بداياته، وفي مسرح البولفار\*. وتعتبر مسرحيات الفرنسيين جورج فودو G. Feydeau (١٨٦٢-١٩٢١) وأوجين لابيخ E. Labiche (١٨١٥-١٨٨٨) وجورج كورتلين G. Courteline (١٨٦١-١٩٢٩) من الامتدادات المباشرة للفازس.

مع انحسار التراجيديا\* كنوع، شكّلت الفازس في القرن العشرين أسلوباً يُعبّر عن مأساوية المواقف في الحياة. فقد أعطى المسرح الحديث للفازس بُعداً ميتافيزيقياً، إذ يتجاوز

مع ذلك، واعتباراً من مُتصف هذا القرن، ومع الفصل بين التوجّه الجادّ والتوجّه التجاريّ للمسرح، تراجعت الفازس وتحوّلت إلى مُجرّد أسلوب لمسرح يظنّ عليه الطابع التجاري\*

المُضحك\* فيها مع المأسوي\* ممّا جعلها تكتسب اسم الكوميديا السوداء أحياناً. وبينما كان هدف الفازس في الماضي الإضحاح والترفيه، استُغلّبت في القرن العشرين كوسيلة قُصص واحتجاج من خلال البُعد الغروتسكي\* والساحر الذي تُضمّنه. وأهمّ مثال على ذلك مسرحية «أوبو ملكاً» للفرنسيّ الفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧). وقد حملت الفازس الحديثة مُهمّة قُصص الأعراف الاجتماعية واللغوية السائلة، ومُهمّة النقد الاجتماعيّ والأخلاقيّ والسياسيّ والفلسفيّ الدينيّ. وهذا ما تجده في مسرحيات السويسريّ فريدريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-) والإيطاليّ داريو فو D. Fo (١٩٢٦-) والرومانيّ يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) وعلى الأخصّ مسرحية «أميديا، أو كيف يُمكن التخلص منها» حيث أغطيّ للجسد ولطابع البورلسك\* وللفانتازيا أهمية كبيرة.

في بدايات المسرح العربيّ، كانت الفازس كمواضيع وكشخصيات نمطية وكأسلوب إضحاح مادة أوليّة خُصّصت للإعداد\* (التعريب والتمصير) بحيث تتأقلم مع طبيعة المُجتمع وذوق الجمهور، ممّا أفرز مسرحاً شعبياً له بُعد اجتماعي ورواج جماهيريّ شكّل أساس الكوميديا العربية لفترة طويلة. وقد تجلّى ذلك في مسرحيات الروّاد ومن تلاهم مثل اللبنانيّ جورج دخول والمصريّين يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) ونجيب الريحانيّ (١٨٩١-١٩٤٩) وعلي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧).

بعد ذلك، واعتباراً من مُتصف هذا القرن، ومع الفصل بين التوجّه الجادّ والتوجّه التجاريّ للمسرح، تراجعت الفازس وتحوّلت إلى مُجرّد أسلوب لمسرح يظنّ عليه الطابع التجاري\*

«الأميرال» التي تأسست عام ١٥٨٥. وقد كان التناؤس بين هاتين الفرقتين عاملاً أساسياً في تطوير الوضع المسرحي على صعيد الكتابة والعرض والأداء\*.

في فرنسا تنافست فرقة «أوتيل دو بورغوني» وفرقة «الماريه» وفرقة «موليير» ثم اجتمعت هذه الفرق معاً في القرن السابع عشر تحت اسم «الكوميدي فرانسيز» التي تُعدّ أول فرقة رسمية في العالم.

في إيطاليا تُعتبر فرق الكوميديا ديلارته\* التي تشكّلت منذ النصف الثاني من القرن السادس عشر أول شكل للاحتراف المسرحي. ذلك أنّ كلمة *Arte* التي تعني الفنّ والجرعة قد استُخدمت في التسمية لتمييز أعضاء هذه الفرق عن المُمثّلين الهواة الذين كانوا يقدّمون عروضهم في الأكاديميات والقصور. وقد لعبت جولات فرق الكوميديا ديلارته خارج إيطاليا دوراً كبيراً في تأسيس المسرح ونشره في دول أوروبا وروسيا.

في ألمانيا تُعتبر فرقة «المايننغر» *Meininger* التي تأسست في نهاية القرن التاسع عشر أول فرقة مسرحية بالمعنى الحديث للكلمة. لكنّ ألمانيا عرفت قبل ذلك، ومنذ مُتُصف القرن السادس عشر، فرقاً مسرحية جوّالة من الهواة كان يُطلق عليهم اسم المُمثّلين الإنجليز لأنّ عروضهم كانت في البداية مُستَمَدّة من روبرتوار\* المسرح الإنجليزي. أشهر هذه الفرق التي أدارتها المُمثّلة كارولين نوبر *C. Neuber* (١٦٩٧-١٧٦٠) مع الكاتب يوهان كريستوف غوتشيد *J.C. Gottsched* (١٧٠٠-١٧٦٦) ولعبت دوراً هاماً في تطوير المسرح الألماني. يجدر بالذكر أنّ أغلب الفرق المسرحية في أوروبا قد عانت من قراوات المنع المُستمرّة،

والتهريجيّ فقط، بينما أخذت «كوميديا المُثّقين» منحى آخر مُغايراً حسب تعبير الباحث المصري علي الراعي في كتابه «الكوميديا المُرتجلة».

## ■ الفرقَة المسرحيّة Troup Troupe

الفرقة المسرحية هي مجموعة لتجميع عدد من المُمثّلين والفنّين يعملون معاً لتقديم عروض مسرحية. وفي بعض الأحيان تضمّ الفرقة كتاباً ومُخرجين يرتبطون بها بشكل دائم.

لم تُعرف الحضارة اليونانية والرومانية شكل الفرقة المسرحية فقد كان المُمثّلون يعملون بشكل إفرادي. أمّا في الحضارات الشرقية فقد تشكّلت الفرق ضمن العائلة الواحدة، إذ أخذت مهنة المسرح هناك شكل الجرة التي تتنقل أبا عن جدّ، وهذا هو الطابع الذي عرفته الفرق الجوّالة وفرق السيرك\* في أوروبا فيما بعد.

والفرقة المسرحية ككيان صيغة حديثة نسبياً ظهرت في نهاية القرون الوسطى، وتحديداً في القرن الخامس عشر في فرنسا وإسبانيا وإيطاليا حيث أخذت شكل تعاونيات جوفية كانت مسؤولة عن تنظيم الاحتفالات وتقديم عروض الأسرار\* مع أحيان المدينة ورجال الدين، وأشهرها في فرنسا أخويات الآلام *Confrérie de la Passion*. وقد أخذت هذه التجمّعات طابع الاحتراف منذ البداية إذ كان أفرادها يرتبطون بعقود مُنظمة تُشبه سيجلات التجار (انظر ديني - مسرح).

من الفرق المسرحية المُحترفة في إنجلترا فرقة «شامبلان» التي تأسست عام ١٥٨٢ وفيها عمل وليام شكسبير *W. Shakespeare* (١٥٦٤-١٦١٦) مُثلاً وكتاباً، ومن بعده بن جونسون *Ben Jonson* (١٥٧٢-١٦٣٧)، وفرقة



في عام ١٩١٥). وهذا الواقع يتسحب على وضع الفرق في سورية حتى نهاية الخمسينات حيث كان لتأسيس المسرح القومي قوره في انحصار ظاهرة الفرق الخاصة وجذب العاملين فيها للعمل برعاية الدولة لقاء أجر شهري مضمون. جدير بالذكر أن سفر الفرق المسرحية والجولات التي كانت تقوم بها في أنحاء العالم العربي لعب دورا كبيرا في تلافح التجارب وفي إدخال المسرح إلى كثير من البلاد العربية التي لم تكن تعرفه من قبل. فاللبناني سليمان القرداحي (١٨٨٢-١٩٠٩) عمل في مصر أولا ثم غادر إلى شمال افريقيا (تونس والجزائر) عام ١٩٠٧ حيث نشر المسرح هناك. وكذلك كانت لجولات فرقة المصري جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) إلى الجزائر وتونس وليبيا في أوائل العشرينات قوروا في تعريف المُفرّجين هناك على الريرتوار الكلاسيكي الغربي.

في يومنا هذا تجد عودة في كافة أنحاء العالم إلى الشكل القديم في تنظيم الفرق المسرحية، وعلى الأخص مع ظهور صيغة الإبداع الجماعي\* التي تقوم على توزيع المهام في تحضير العرض على صعيد الكتابة وإعداد النص، وتتطلب نوعا من الانسجام بين أفراد مجموعة تعمل معا لفترة طويلة.

## Act

## Acte

## ■ الفصل

انظر: التقطيع.

## The Space

## L'Espace

## ■ الفضاء المسرحي

كلمة Espace الفرنسية وSpace الإنجليزية مأخوذتان من اللاتينية Spatium بمعنى المساحة

ومن التمييز بين الفرق الرسمية المُرخّص بها والفرق غير الرسمية. لذلك فإن استمرار عمل الفرقة مهما كان وضعها كان مُشروكا بجمالية شخص مُهم في الدولة (ملك أو أمير). وهذه الجمالية هي التي تحولت في العصر الحديث إلى صيغة إشراف الدولة على المسارح أو تقديم الإعانات المالية لها (انظر قومي-مسرح).

في العالم العربي ومع بدايات المسرح، كانت التسمية الشائعة للفرقة هي تسمية «الجوق» لأن الشكل الأول للمسرح كان غنائيا. وقد تشكلت الفرق المسرحية عفويا دون تخطيط مُسبق، وغالبا ما كانت ذات طابع عائلي. أول فرقة مسرحية في لبنان هي الفرقة التي شكلها مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) مع أخيه نقولا (١٨٢٥-١٨٩٤) ثم ابن أخيه سليم الذي هاجر إلى مصر وشكل فرقة الخاصة عام ١٨٧٢. في سورية كان أبو خليل القباني (١٨٣٣-١٩١٢) أول من أسس فرقة خاصة به في دمشق قبل أن ينتقل للعمل في مصر مع إسكندر فرح.

أما في مصر فقد كانت أول فرقة مُحترفة تلك التي شكلها يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) في مسرحه الخاص، وأول فرقة هواة هي «جمعية المعارف الأدبية» التي تأسست في مصر عام ١٨٨٥ وتبعها الكثير من الجمعيات في القاهرة والإسكندرية. بعد ذلك تطوّر المسرح بسرعة كبيرة وتكاثر الفرق وتنافست فيما بينها (فرقة علي الكسار، فرقة أولاد عكاشة، فرقة منيرة المهدي، فرقة جورج أبيض، فرقة نجيب الريحاني وفرقة يوسف وهبي وغيرها). لكن أغلب الفرق لم تعرف الديمومة لأنها كانت تتمثل موسيقيًا وأحيانا لأيام مُحددة، وكانت تتشكل وتُحل وتُختلط ببعضها تيمنا للظروف المادية (فرقة عزيز عيد انضمت إلى فرقة عكاشة

والمسرح). كذلك فإنّ الأنثروبولوجيا\* والسوسيولوجيا\* وعلم الظواهر *Phénoménologie* درست علاقة الإنسان بالمكان كتجسيد للعلاقات الاجتماعية: فضاء العمل (المعمل) وفضاء الحياة اليومية (المزحل) وفضاء التّزهة (الحديقة) وفضاء العبادة (المسجد أو الكنيسة). كان لذلك تأثيره الواضح على الدّراسات المسرحية، فقد تمّ النظر إلى تاريخ المسرح من خلال تقصّي علاقة المكان\* المسرحي والظاهرة المسرحية ككلّ بالسياق الاجتماعي والأنثروبولوجي الذي توتّم به (دراسات الباحث الفرنسي جان دوفينيو J. Duvignaud وغيره).

#### الفضاء في المسرح:

لمفهوم الفضاء في المسرح دلالات وتجليات عديدة. وخصائصه تنبع من كون المسرح يُشكّل نقطة التلاقي بين الأدب والفنّ والممارسة الاجتماعية. فهو كنصّ جزء من الأدب يخضع لمعايير التحليل الأدبي، وهو كعرض يُعتبر ممارسة اجتماعية (اللقاء والاحتفال)، وهو كفنّ يقوم على التّرجمة *le Spectaculaire* والتّوضّع في المكان، ويتّسعير الكثير من أدواته من فنون أخرى كالنصوير والعمارة.

والفضاء كما الزمن\* في المسرح، مفهوم مُركّب بسبب وجود زمانين ومكانين: زمان ومكان العرض، ولهما في هذه الحالة وجود مادّي (مكان العرض والفُرجة والتّجسّع البشري، وامتداد العرض كزمن مُقتطع من الزمن اليوميّ المُعاش)، وزمان ومكان الحدث الدراميّ الممرّوس على الخشبة\* وما يُرجّمان إليه. نتيجة لهذا التراكب، يتمّ التمييز في المسرح بين:

والامتداد الّلامحطود، وكذلك بمعنى الشّسحة الفاصلة بالمفهوم المكانيّ والزمانيّ للكلمة. في اللّغة العربية تُترجم هذه الكلمة إلى كلمة فضاء أو فراغ أو مجال أو خيّر.

عالجت الفلسفة اليونانية مفهوم الفضاء، واعتبرته وهاءً يُضمّ عناصر ترتبط ببعضها بعضاً بعلاقة مكانية وزمانية. وقد اعتبر أرسطو *Aristote* (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) الفضاء امتداداً يتنظم في بُنية مُعيّنة. فيما بعد، تمّ التمييز بين الموضع أو الميّز كوجود مادّي هو المكان *lieu*، وبين الفضاء *Espace* أي الفراغ الذي يُحيط بالعناصر المادّية.

والتمييز بين المكان وبين الفضاء أو الفراغ موجود أيضاً في اللّغة العربية. فقد قرّئ مُسجّم «لسان العرب» بين المكان والفضاء، وأعطى للمكان معنى الموضع، بينما أعطى للفضاء معنى المكان الواسع من الأرض أو القراء الفراغ الذي لا شيء فيه. أمّا عالم الاجتماع ابن خلدون، فقد استخدم تعبير الفضاء بالمعنى الاجتماعي للمكان، وذلك أقرب إلى مفهوم الفضاء بالمعنى المعاصر حين قال في «كتاب العمران البشري» إنّ مساحة البيت، وهو المسجد، كان فضاء الطائفة\*.

تطوّر مفهوم الفضاء مع تطوّر العلوم الدقيقة أي الرياضيات. كما كان لتطوّر العلوم الإنسانية وعلى الأخصّ البنيوية\* والسميولوجيا\* دوره في طرح هذا المفهوم كمفهوم نقديّ، وفي النظر إلى المكوّن الدراميّ والفنّي لنصّ ما مهما كانت طبيعته (شعريّ أو مكتوب، روايّي أو شعريّ أو مسرحيّ) كملاقات بنيوية تتنظم في فضاءات ضمن النصّ. من أهمّ هذه الدّراسات أبحاث الروسيّ يوري لوتمان *Y. Lotman* والفرنسيّة آن أوبرسفلد *A. Ubersfeld* وغيرهما (انظر البنيوية

الفضاء المسرحي *Espace scénique*، هو ذلك الجزء من الفضاء المتمثل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على خشبة. أي أنه مكان الحدث *Lieu de l'action* الذي يصوره النص ويمكن أن تستشفت أبعاده من خلال الإرشادات الإخراجية، وكل ما في الجوار من علامات دالة على المكان (ظروف المكان، الاستعارات والتشابه التي ترتبط بصورة مكانية)، ويتم تصويره فعلياً على الخشبة بعناصر الديكور والأكسسوار وحركة الممثل. وهذا الفضاء المرئي لا يمكن فصله عن فضاء آخر يتعرض وجوده خارج الخشبة ويشكل امتداداً لها هو الفضاء خارج الخشبة *Espace extra-scénique* أي المكان الذي ترجع إليه الكواليس كامتداد للفضاء المرئي، أو أي مكان أبعد يوحي به الجوار (مدينة باريس في مسرحية «بستان الكرز» للروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov ١٨٦٠-١٩٠٤)، أو الفضاء الجوّري الذي تتركز عليه كل الأحداث الدرامية (فلورنسا المدينة والشخصية في مسرحية «الورناتشيو» للفرنسي ألفريد دو موسيه A. Musset ١٨١٠-١٨٥٧). وهذا الفضاء هو ما يطلق عليه اسم الفضاء المفترض *Espace virtuel* لأنه لا وجود ملموس له، وإنما يوحي بوجوده من خلال الحوار أو من خلال أصوات أو علامات أخرى ترجع إليه على الخشبة. وهذا الفضاء المرئي على الخشبة يشكل نقطة التلاقي بين النص والقرض، وبين الفضاء المسرحي والفضاء الدرامي ويدركه المتفرج بحواسه. وهو فضاء دالّ يتشكل من مجمل علامات القرض وله وظيفة إرجاعية. ذلك أنّ المتفرج، وعلى مدى الامتداد الزمني للقرض يتعرف على العناصر الموجودة على الخشبة مهما كان وضعها، ويرجمها إلى شيء ما في الواقع.

الفضاء المسرحي *Espace théâtral*، وهو تعبير يُستخدم للدلالة على أي موضع يقام فيه عرض مسرحي (صالة المسرح أو الساحة أو الشارع إلخ)، أي المكان المسرحي *Lieu théâtral* بملاقته بمكان أوسع هو المدينة أو القرية أو الكنيسة أو المعمل. والتداخل بين الفضاء المسرحي والفضاء الأوسع الذي يتوضع فيه له دلالة بغض النظر عن طبيعة العرض المسرحي. وفي نفس الوقت يكون للعلاقات التي تتشكل ضمن الفضاء المسرحي بين مختلف الفضاءات التي يحتويها (وهي الفضاء الدرامي الذي يتشكل على خشبة المسرح وفضاء المتفرج) تأثيرها على وضع العرض ومناه، لأنّ بنية هذه العلاقات تمكّن بنية العلاقات ضمن المجتمع المعني، وأفضل مثال على ذلك الغلبة الإيطالية.

الفضاء الدرامي *Espace dramatique*، وهو العالم الذي يرسمه نص المسرحية من خلال الحكاية التي يرويها. وهذا الفضاء هو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة الذي يشكل البنية العميقة للنص، ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع حسب رأي يوري لوتمان وأن أوبرسفلد. والفضاء الدرامي ليس مكوناً مسرحياً بحتاً، ووجوده لا يقتصر على النص المسرحي وإنما نجده في الشعر واللوحه، وكل ما يصور علاقات بين قوى مختلفة. لكن في حين يتشكل الفضاء في الأدب المقروء ويأخذ بعدد المكاني من خلال عملية التخيل، فإنّ الفضاء الدرامي في العرض المسرحي يأخذ بعداً ملموساً من خلال عناصر مرئية (عناصر الديكور مثلاً) ومسموعة (الأصوات) تتوضع في مكان مادي وملموس هو الخشبة.

التواصل\* من خلال الحركة وتعبير الوجه، وطوّره عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي راي بيردويستل R. Birdwhistell. والتعامل مع الفضاء بمكوّناته، ومن خلال هذا التصور الجديد، أتى منذ بداية القرن العشرين إلى فتح آفاق جديدة في مجال الإخراج\* والسينوغرافيا\*، وعلى مستوى استقبال\* العرض والقراءة النقدية للمسرح:

كان لتأثر بعض المخرجين، وعلى الأخص الروسي فيقولود ميرغولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والنمساوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) وغيرهما بالبنائية\* والتكيفية\* وبمدرسة الباهاوس Bauhaus دوره في التخلص من الديكور التقليدي القائم على تنفيذ قواعد المنظور\*، وفي الخروج بالعرض من العمارة المسرحية\* التقليدية (انظر المسرح الترفيهي\* والمسرح السياسي\* ومسرح الشارع)، وفي استثمار العلاقة بين فضاء الفرجة وفضاء اللّعب بشكل مُغاير، (وهذا ما دعا إليه الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨)، وفي استثمار أبعاد الفضاء في تنافضاتها (مفتوح/مُغلق - فوق/تحت إلخ) بشكل دراميّ.

في مرحلة لاحقة تعامل الإخراج\* المسرحي المعاصر مع الفضاء الدرامي بشكل جديد. فبدلاً من الاكتفاء بتجسيد المكان الذي تدلّ عليه الإرشادات الإخراجية، صار من الممكن تصوير بُنية العمل والعلاقات بين الشخصيات والقوى هندسياً على العتبة، وهذا خيار إخراجي. ففي العرض الذي قّلمه المخرج الفرنسي ميشيل هرصون M. Hermon (١٩٤٨-) لمسرحية فيديرا\* للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩)، كان المكان المرسوم على

كذلك فإنّ لهذا الفضاء وظيفة شعرية تنبع من التدايعات الذاتية التي تتولد لدى مُقدّم العمل، وتفتّرض تدايعات أخرى ذاتية عند المُفرّج وهذا ما يُسمّى الفضاء الداخلي Espace intérieur.

والفضاء المرسوم على العتبة هو فضاء مُحاكاة. وهذه المُحاكاة\* تتمّ بالتصوير وبحركة الممثل التي تُشكّل ما يُسمّى بالفضاء اللّوحيّ ضمن حيزّ الأداء، مع تفاوُت في نسبة سيطرة هذا البُعد أو ذاك حسب طبيعة العمل المسرحيّ.

الفضاء اللّوحيّ Espace ludique: ويُسمّى أيضاً فضاء الحركة أو فضاء التمثيل. وهو الفضاء الذي يرسمه الممثل بحركته وصوته في حيزّ اللعب Aire de jeu. وهذا الفضاء هو فضاء مُتحرك سريع التغيّر لا يتحدّد بحدود، على العكس من العناصر الثابتة على العتبة مثل الديكور. وهو عكس فضاء المُحاكاة الذي غالباً ما يتكوّن من خلال التصوير. لكنه أيضاً وبسبب حركيته ومرونته قابل لاستيعاب أيّة إضافات جديدة، فهو مثلاً يُمكن أن يمتدّ إلى حيزّ المُفرّجين إذا استخدمه الممثل في أدائه.

والاهتمام بالفضاء اللّوحيّ أمر حديث نسبياً ارتبط بمحاولة تحديث المسرح، وتأثّر بالدراسات الأنثروبولوجية الحديثة التي تطرّقت إلى علاقات التباعد والتقارب بين الممثلين، أي التشكيل الحركي الذي يرسمه مُجملّ الأداء\*، وإلى الفضاء الذي يرسم حول جسد الممثل ويتشكّل من خلال حركته على العتبة وعلاقة جسده في الفراغ بأجساد بقيّة الممثلين، بالإضافة إلى تأثير شكل المكان على الإدراك\* والتلقّي، وهذا ما تطرّق إليه عِلْم التجاوُز أو البؤنية Proxémique الذي وُضع أسسه عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي إدوارد هال E. Hall، وعِلْم الحركة Kinésique الذي يبحث في

الخشبية يُمثل متاعه تُوحى بالفضاء الدرامي للمسرحية أكثر من كونه ترجمة للإرشادات الإخراجية المذكورة في النص.  
انظر: المكان المسرحي، العمارة المسرحية، الزمن في المسرح، البنيوية والمسرح، السينوغرافيا.

### ■ الفعل الدرامي

Action

Action

الفعل الدرامي هو مُحصلة أفعال الشخصيات وتطور الأحداث التي تَجَمُّ على الخشبية وخارجها. وهو بذلك يُشكل ديناميكية مُعيَّنة لآته انتقال من وضعٍ إلى آخر من بداية المسرحية إلى نهايتها.

كلمة Action في اللغتين الفرنسية والإنجليزية مُشتقة من الكلمة اللاتينية Actus المأخوذة من فعل Agere الذي يعني يَفْعَلُ أو يَتَصَرَّفُ. وهذه الكلمة مُرتبطة بالمعنى القديم لكلمة Dramatizo التي كانت تعني حَرْفًا عند اليونان مثل على خشبة المسرح.

في اللغة العربية تُرجمت كلمة Action إلى حَدَثَ وَعَمَلٌ وأداء وموضوع وفعل. ومع أن كلمة حدث أوضح لأنها تتعلّق بما يحدث، وقد تَرج استعملها عند التطرّق إلى الوَحْدَات الثلاث\* ومن بينها وَحدة الحدث، إلا أن كلمة الفعل أكثر دِقَّةً ومُشوّلية لأنها تدلّ على ما يَتَأَتَّى عن انتظام قُوَى فاعلة في مواقع مُثبِّتة تُرسَم مسار المسرحية، وهذا ما يُؤرّس تسمية نموذج القُوَى الفاعلة\* التي تَمَّ اشتقاقها في اللغات الأجنبية والعربية من نفس الجَذَر (فَعَلَ)، ويُعتَبَرُ هذا النموذج أفضل مُعبّر عن مسار الفعل الدرامي في المسرحية.

اعتبر أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في

كتابه «فَنّ الشَّعر» أنّ الفَعْلَ هو العُنصر الذي يُميِّز «الشَّعر الدرامي» عن «الشَّعر الملحمي»، وذلك في مَعْرِض تَمييزه بين أسلوبين في المُحاكاة\*: مُحاكاة الفعل بالفعل Mimesis/Praxis ومُحاكاة الفعل بالرواية عنه. وقد قال: «قد تَقع المُحاكاة تارة بطريق القصص (السُّرد)/.../ وتارة بأن يَعرِّض أشخاصه جميعًا وهم يَعملون ويتشطلون (الفعل)». كما بيّن أرسطو أنّ «التراجيديا» ليست مُحاكاة للأشخاص بل للأعمال /.../، والغاية هي فعل ما وليست كَيْفِيَّة ما/.../. والتراجيديا هي مُحاكاة لفعل، وهي إنّما تُحاكي الفاعلين عن طريق مُحاكاة الأفعال» (فَنّ الشَّعر، الفصل السادس).

عَرَفَ المُطالِب النَّدِيّ على مدى تاريخه ارتباطًا فيما يتعلّق بتحديد مفهوم الفعل في المسرحية لتجاوِزه وتماشه مع مفاهيم أخرى مثل الحَيَكَة\* والحِكَايَة\*. وقد تعود هذه الإشكالية لكون أرسطو استَخدم كلمة واحدة للتعبير عن كلّ هذه المفاهيم هي كلمة Mythos التي اعتبرها المادة الأولى التي تَسْتَبِد إليها المسرحية، وفي نفس الوقت طريقة نَظَم عناصر هذه المادة (نظم الأفعال). وقد استَخدمَت الترجمات المُختلفة لكتاب «فَنّ الشَّعر» في ما بعد تعابير مُتباينة ومُختلفة لكلمة Mythos منها Intrigue/Fable/ Action في اللغة الفرنسية، وPlot/Story/ Action في اللغة الإنجليزية. تميّزت الدُراسات الحديثة، ولا سيَّما المُثبِّتة عن السميولوجيا\* والبنيوية\* المُتعلّقة بالسُّرد الروائيّ (غريماس Greimas، بارت Barthes، بروب Propp، بروموند Bremond، أوبرسفلد Ubersfeld) بين هذه المفاهيم من خلال طرحها المُتباير لمفهوم الشخصية\* في اختلافها عن القُوَى الفاعلة Action، وبالتالي طرحت

من وضع مُستَوْرٍ إلى خَرَقٍ لهذا الوضع غير تَطَوُّر  
الحِكَايَةِ من بداية إلى نهاية. وهذا ما تَحَدَّث عنه  
أرسطو بخصوص الانقلاب\* كمرحلة حاسمة في  
البناء الدرامي. ودِينَامِيكَةُ الفعل في المسرح  
الدرامي كما تَطَوُّرُ فيما بعد تَرَسُّمُ خَطِّا هَرَمِيًّا  
يَتَّجِه بتصاعُد من خلال الصُّراع\* ووجود العائق\*  
نحو تعقيد مُعَيَّن في الدُّرُوءة\* ثُمَّ يَهِيِط نحو حُلٍّ  
(انظر هَرَمُ فرايتاغ في كلمة دُرُوءة).

كذلك فَإِنَّ دِينَامِيكَةَ الفعل الدرامي تَتَجَلَّى  
عمليًّا في تَفسِير استراتيجيَّةِ المواقع عند القُوَى  
الفاعلة أو في الانتقال من نموذج قُوَى فاعلة إلى  
نموذج آخر يضمن تَفَسُّر المسرحيَّة.

لَكِنَّ الفعل الدرامي لا يَتَجَلَّى بالضرورة في  
أفعال الشخصيات على الخشبة فقط، إذ يمكن  
أن يكون الكلام بَدِيلًا عن الفعل، وهذا ما نَجِدُه  
خاصةً في التراجيديا الإنسانية\* في عصر النهضة  
والتراجيديا الكلاسيكية حيث «إن تتكلم يعني أن  
تفعل»، وحيث يأخذ الكلام Logos مكان الفعل  
Praxis كما يَبَيِّن الباحث الفرنسي رولان بارت  
في كتابه «دراسات نقدية». يمكن أن نَجِدُه مثلاً  
واضحاً على ذلك في مسرحيَّة فيلدارا\* للفرنسي  
جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) حيث  
يُشكِّل البُوح والاعتراف لُبَّ العمل الدرامي،  
وفي مسرحيَّة «هاملت» للإنجليزي وليام شكسبير  
W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) حيث تَحْتَلِّ  
الصُّدَاة إشكاليَّة «أن نكون = أن نفعل، أو لا  
نكون = لا نفعل».

من جانب آخر، فَإِنَّ الفعل الدرامي لا يَشْمَلُ  
ما يَحْدَث على الخشبة فقط (فعل مرئي)، وإنما  
ما يُمكن أن يَحْدَث خارجها (فعل غير مرئي)،  
ويعبَّر عنه حيثُذ من خلال السُّرْد\* أو التبليغ.  
وقد لامت هذه الصيغة المسرح الكلاسيكي  
الذي يَخضع لقواعد صارمة منها قاعدة حُسْن

هذه الدُّرُاسات الفَرْق بين الفعل الدرامي  
والشَّيْئَةِ والحِكَايَةِ من خلال العَلَاة بين بُنْيَةٍ  
عميقة وبُنْيَةٍ سطحيَّة في العمل، ومن خلال  
تَوْضُح كُلٍّ من هذه المفاهيم يضمن هذه  
المستويات. فقد اعتبرت هذه الدُّرُاسات أَنَّهُ لا  
يُمكن المُطَابَقَة بين الفعل والحِكَايَةِ والشَّيْئَةِ.  
فالشَّيْئَةِ تَعَلِّقُ بِأفعال الشخصيات ورغباتها  
وصيغاتها، وهي التجسيد الملموس للفعل على  
مُستوى البُنْيَةِ السطحيَّة، ويُمكن أن تَقْبَل في  
المسرحيَّة أو تتطابق تماماً مع الفعل (انظر  
الحِكَايَةِ والشَّيْئَةِ). أمَّا الفعل (والحِكَايَةِ هي  
المُعْبَر عنه على مُستوى السُّرْد)، فيَشْمَلُ كافَّة  
التحوُّلات التي تَطَرُّأ على العناصر المُكوِّنة  
للمسرحيَّة ومثل الشخصيات والمكان\*  
والزمن\*، وهو يَتَحَدَّد من خلال العَلَاة  
المُتَغَيِّرَة بين القُوَى الفاعلة التي تَوْضُح في  
البُنْيَةِ العميقة. والحِكَايَةِ في تَطَوُّر النظرة إليها  
غير تاريخ المسرح ترتبط بالشَّيْئَةِ، لأنَّها تَطَرُّح  
في عَلَاة زمنيَّة ما تَطَرُّح الشَّيْئَةِ في  
عَلَاة سببيَّة، وبالتالي يُمكن تَقْصِيصها في البُنْيَةِ  
السطحيَّة. لكنَّها يُمكن أن تَتَوْضَّع أيضاً في  
البُنْيَةِ العميقة وتَرْتَبط بالفعل لأنَّها تَتَحَدَّد من  
خلال أفعال الشخصيات. وعندما حُدِّدَ أرسطو  
أَنَّ فعل الشخصية يَطْعَى على صيغاتها، فقد  
طابق بين الحِكَايَةِ والفعل. أمَّا الألمانيَّ  
برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)،  
فقد وَضَّع الفعل يضمن الحِكَايَةِ في طرحه  
للعَلَاة الجدليَّة بين صِفَةِ الشخصية وفعلها.

#### دِينَامِيكَةُ الفِعْلِ:

من الصِّفَات الأساسية للفعل الدرامي كونه  
دِينَامِيكِيًّا. فهو في صِيروورته يَصُوغ التسلسل  
المنطقي والزمنيَّ لمُخْتَلِفِ المواقع التي تَتَحَلَّل

المَلْحَمِيّ\* الذي يَرتكز على السُّرد كعُنصر أساسي، وفيه تتطابق الحكاية والفعل في غياب الحَبْكة (انظر درامي/مَلْحَمِيّ).  
انظر: الحكاية، الحَبْكة، نموذج القُوَى  
القاعلة.

## Poetics

## ■ فنّ الشُّعر

## Art Poétique

تسمية فنّ الشُّعر مأخوذة من اللاتينية Ars Poetica. وقد استُخدم أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) تعبير «فنّ الشُّعر» للدلالة على المَنهج الذي طرّحه لوصف الأجناس الأدبية ومنها الشُّعر الدرامي.

وكلمة Poïésis اليونانية كانت تعني الإبداع، ومنها الصِّفة poiêtikos وpoeticus التي تعني ما يتعلّق بالشُّعر أو الشاعر، وعنها تأثرت في الفرنسية والإنجليزية صيغة الشُّعريّ Poetic/Poétique.

وتعبير «الشُّعر التراجيديّ» Poésie tragique الذي استخدمه أرسطو في كتابه «فنّ الشُّعر» للمحديث عن التراجيديا يعني فعليًّا النصّ المسرحيّ لأنّ المسرح كان يُكتب شعرًا. وهذا هو سبب النظرة التي سادت طويلًا إلى المسرح كجنس من أجناس الأدب، للنصّ فيه طابع أدبيّ ومكانة هامة. في يومنا هذا تغيّرت النظرة إلى المسرح وصار يَتَم الحديث عن الفنّ المسرحيّ Art théâtral في شموليّته، أي كفنّ وكعرض ممّا.

في اللُّغة الفرنسية يَتَم التمييز بين الشُّعرية Le Poétique وهي مجال دراسة الشُّعر حصريًّا وتخصّي ماهيته وجوهره وقواعد نظمه، وبين المَنهج العامّ لتحليل الآداب والفنون La poétique. فبعد ظهور الدِّراسات اللُّغوية،

اللُّبائية\*، ومنها قاعدة وَحدة الفعل وَوَحدة المكان والزمان (التبليغ عن موت هيبوليتس بدل عزّفه على شكل فعل يَتَم على الخشبة في مسرحية فيدرا لرامسين). كذلك يُمكن أن يُقطّع تسلسل المسار الديناميكيّ للفعل من خلال مُداخلات المَوجة\* مثلاً، أو من خلال إدخال الفواصل\* البَنائية أو الراقصة.

والواقع أنّ أرسطو تحدّث عن شروط للفعل منها أنّ يكون واحدًا، دون أن يَفْني ذلك وجود أفعال ثانوية تُصَب جميعها في الفعل المركزيّ (انظر الوُحدات الثلاث). في بعض الحالات يُمكن أن تَخْلو المسرحية من الأحداث، لكنّ ذلك لا يعني غياب الفعل. وقد استمرّ المسرح الحديث هذا الجانب وطرّح من خلاله تساؤلات مسرحية بَحْنة وفلسفية. ففي مسرحية «في انتظار غودو» للإيرلنديّ صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، يكون انتظار حصول شيء ما هو الفعل الدرامي، كما تكون البَنية التكرارية التي تخلفها العودة إلى نقطة الانطلاق في الفعل الدراميّ مجالًا لتساؤلات تُصَب في المعنى العامّ لمسرح العبث\*.

هُناك حالات أخرى يكون الفعل الدراميّ فيها داخليًّا يقوم على اجترار وكرّيات من الماضي بانتظار الفعل، وهذا ما تجده على سبيل المثال في مسرحية «ستان الكرز» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤). وهو أمر دلاليّ أيضًا لأنّه يكشف عدم القُدرة على الفعل. وتحليل الفعل بهذا الشكل يُنطبق على المسرح الغربيّ والمسرح الدراميّ بشكل عامّ، في حين أنّ المسرح الذي يدخل في قالب سُرديّ لا يقوم على ديناميكية تصاعُد الفعل، وهذا ما تجده في المسرح الشرقيّ التقليديّ، وعلى الأخصّ المسرح الهنديّ، وفي المسرح

الملحمي في القرن الثامن عشر، و«جوار حول الشعر» (١٨٠٨) للآلماني أوغست شليغل A. Schlegel (١٧٦٧-١٨٤٥)، و«دراماتورية هامبورغ» التي كتبها الآلماني غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) بسين ١٧٦٧ و١٧٦٩، و«كتابات الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) المُختلفة حول المسرح، و«فن الشعر الفرنسي» (١٧٦٣) للفرنسي جان فرانسوا مارمونتيل J.F. Marmontel (١٧٢٣-١٧٩٩)، و«علم الجمال» (١٨٣٢) للفيلسوف الآلماني فردريك هيغل F. Hegel (١٧٧٠-١٨٣١)، و«مقدمة كرومويل» (١٨٣٧) للفرنسي فكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥)، و«قِيَّات الدراما» (١٨٦٣) للآلماني غوستاف فرايتاغ G. Freytag (١٨١٦-١٨٩٥). كذلك يُمكن أن تدخل ضمن فنون الشعر كتابات الآلمانيين فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) وبرتول بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) حول المسرح. في الشرق الأقصى يُعتبر كتاب «الباهاراتا» الذي ظهر في القرن الأوّل الميلادي أقدم كتاب يَبحث في المسرح في الهند، ويعدّه التعاليم التي وضعها الياباني زيامي Zeami (١٣٦٣-١٤٤٣) في القرن الرابع عشر ميلادي حول مسرح النثر.\*

كان كتاب فنّ الشعر لأرسطو وصفًا لقواعد الكتابة والعرض انطلاقًا من أمثلة مُحدّدة استقها من تقاليد المسرح اليوناني. وفيه يطرح الشروط المثلى للكتابة الدرامية الجيدة من خلال تحليل عناصرها ومراحلها. لكن فيما بعد، وعندما صار كتاب أرسطو مرجعًا يُحتذى، اعتُبرت هذه الشروط معايير، بل وصارت قواعد مُلزمة. وقد خضع نصّ أرسطو نفسه للشرح والتعليقات ضمن توجه المذهب الإنساني في عصر النهضة

وعلى الأخصّ البنيوي\* والسميولوجيا\* التي سَمت إلى فهم النصوص وتحليلها ضمن نظرية عامة تشمّل كلّ الأجناس والأنواع وتنصّب على دراسة الخطاب الأدبيّ أو الفنيّ، حصل انزلاق في معنى مصطلح La poétique كنظرية للأنواع، واكتسب معنى جديدًا هو دراسة أشكال الخطاب\* ضمن منهج ما يمثّل السميولوجيا.

يُمكن تعريف فنون الشعر المُختلفة في تاريخ المسرح (من أرسطو حتّى بريشت) بأنّها بحوث تُضع قواعد\* الكتابة المسرحيّة من خلال تصوّر مُسبق للعرض المسرحي. ويُشكّل كلّ منها نظرية في التأليف المسرحي لأنّها عالجت شروط الكتابة وجماليّات المسرح من خلال تحديد هدف المسرح (التطهير\* والتعلّم أو التثنية\*)، وعلاقته بالواقع (المحاكاة\*)، مُشابهة الحقيقة\*)، ومن خلال المنظور السائد للجمال واللفظ بشكل عام.

أهمّ هذه البحوث:

«الجمهوريّة» لأفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ ق.م)، وهو نصّ كتبه بين ٣٨٩-٣٦٩ ق.م، و«فنّ الشعر» لأرسطو الذي كتبه عام ٣٣٠ ق.م، و«فنّ الشعر» للرومانيّ هوراس Horace (٦٥ ق.م-٨ م)، ومُختلف فنون الشعر التي ظهرت في عصر النهضة، ومنها ما كتبه الإيطاليّان سكاليفر Scaliger (١٤٨٤-١٥٥٨) وكاستلفيترو Castelvetro (١٥٠٥-١٥٧١) وغيرهما، و«فن الشعر» (١٦٧٤) للفرنسيّ يقولو برالو N. Boileau (١٦٣١-١٧١١)، و«بحث في الشعر الدرامي» (١٦٨٨) للإنجليزيّ جون درايدن J. Dryden (١٦٣١-١٧٠٠)، و«مراسلات الآلمانيين ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وفريدريك شيلر F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) حول الفرق بين الشعر الدرامي والشعر



ظاهرة عابرة واخضى مع الزمن.

قد تكون أصول بعض هذه الفواصل في العروض التي كانت تُقدَّم في الاحفالات الشعبية والكرنفالات، والتي تحول جزء منها إلى فقرات قصيرة مُستقلة ذات وحدة عضوية صارت تُقدَّم بجلال المآدب الملكية في القصور، وأشهرها الفواصل التنكرية المعروفة باسم مسرحيات التنكر *Mummers play* التي أفرزت عروض الأقتمة\* في إنجلترا، ومن ثم دخلت على العروض المسرحية ذات الطابع الجاد.

وللفواصل وظيفة درامية لأنها تُساهم في التخفيف من وطأة العرض الطويل والجدلي كما هو الحال بالنسبة للفارس\* (المؤلة) التي كانت تُقدَّم ضمن عروض الأسرار\* الدينية في فرنسا، وكذلك الأمر بالنسبة للكيوغن\* الياباني الذي يُشكّل محاكاة تهكمية\* لمسرحيات النور\* الجدلية، وللفواصل المرتجلة ذات طابع الغروتسك\* التي تتحدث عن البطولات بشكل ساخر في مسرح جزيرة جاوة الإندونيسية.

على المستوى التقني كانت الفواصل ضرورية لعملية لمسح المجال لتغيير الديكور\* في غياب الستارة\* والإضاءة\* حين كان العرض يُقدَّم في الهواء الكلي، وإعطاء المُتلين فرصة للراحة ولتبديل الملابس في العروض الطويلة. ولهذا تُعتبر الفواصل شكلاً من أشكال التقطيع\* يُعادل الاستراحة في يومنا هذا.

يُمكن أن تكون الفواصل عبارة عن مقاطع موسيقية تتيح العرض أو تتخلله، كما هو الحال بالنسبة لموسيقى الستارة *Curtain music* و *Act tunes* التي يرد ذكرها في الإرشادات الإخراجية\* لبعض نصوص الدراما الإيزابائية *Drame élisabéthain*. كذلك يُمكن أن تكون الفواصل على شكل وصلات غنائية كما في

لتقليد القدماء، واستناداً إليه ظهرت فيما بعد كتب فن الشعر المُختلطة التي تابعت نفس خط أرسطو أو انتقدته، بما في ذلك كتابات بريشت الذي انتقد ما أسماه المسرح الإرسطائي\*. وقد ظلت فنون الشعر المُختلطة تُشكل المرجع الأساسي في دراسة جماليات المسرح حتى ظهور علم الجمال\* مع الألماني باومغارتن *Baumgarten* في القرن التاسع عشر (انظر علم الجمال والمسرح).

يلتقي فن الشعر مع استطيعا المسرح *Esthétique théâtrale* من حيث أنهما يُعنيان بتوصيف المادة الدرامية انطلاقاً من المنظور الجمالي السائد. لكن في حين أنّ فن الشعر يدخل في تفاصيل شروط الكتابة وقواعد تأليف النص وتحويله إلى عرض على خشبة، وينطرح العمل المسرحي ضمن التصنيفات الواسعة للأنواع\* المسرحية، فإن استطيعا المسرح تُوضع المسرح في إطار فني وفلسفي أوسع وترطبه ببقية الفنون والآداب.

انظر: علم الجمال والمسرح، القواعد المسرحية. النقد المسرحي.

## ■ الفواصل

### Interludes

### Intermèdes

الفواصل تسمية عامة تشمل أنواعاً عديدة من العروض والمشاهد القصيرة والمقاطع الموسيقية والغنائية أو الراقصة التي ظهرت تاريخياً في المسرح وفي تقاليد الفرجة في الشرق والغرب بأشكال مُختلفة واكتسبت تسميات مُتعددة. من هذه الفواصل ما عُرِف تطوراً تاريخياً مُحدداً بحيث اكتسب هويته الخاصة وتكرس ضمن الأنواع\* المسرحية، ومنها ما ظلّ على شكل مقاطع تتخلّل العروض المسرحية، ومنها ما كان

انحصرت في المسرح الحديث.

من القواصل الاستهلاكية أيضًا الاستعراض الافتتاحي *Parade*، وهي مشاهد استعراضية كانت تُقدَّم خارج أبواب المسرح لجذب الجمهور. في نهاية القرن السابع عشر في فرنسا صارت هذه العروض تُقدَّم في مساح الأسواق\* وشكَّلت عَرْضًا مُتكاملاً قريباً من الكوميديا ديلارته\*. في القرن الثامن عشر، صارت تسمية *Parade* تُطلَق على مسرحيات قصيرة فيها بداءة ولَّعب بالأنفاظ. وقد كُتب في هذا النوع كتاب معروفون نذكر منهم الفرنسيين آلان رينيه لوساج A.R. Lesage (١٦٦٨-١٧٤٧) وبير كارون دو بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩).

في القرن التاسع عشر استعادت هذه العروض متحاطا القديم، ودرجت من جديد عادة تقديمها على أبواب المسارح. وقد أدخل المسرحي الإيطالي داريو فو Dario Fo (١٩٢٦-) هذا النوع من القواصل الاستهلاكية في مسرحه وذلك لطابقها الحيوي وشكل العلاقة الذي تبنَّيه مع الجمهور، وكذا فعل المصري حسن الجريتلي (١٩٤٨-) في عرض «غزير الليل» (١٩٩٥).

#### القواصل الوسيطة:

تسمية قواصل وسيطة هي ترجمة لمصطلحي *intermedio* و *intermezzo* في اللغة الإيطالية. والآنترمزو *Intrezzo* هي مشاهد مُضحكة وخفيفة كانت تُقدَّم بين الفصول في عَرْضٍ جَدِّي أو في الأوبرا\* في المسرح الإيطالي في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، وفي بعض الأحيان كانت تُقدَّم كمشاهد مُستقلة في المآدب والسفلات الملكية. وغالباً ما كانت مواضعها مُستقاة من المسرح الكلاسيكي ومن الأساطير.

المسرح العربي في بدايات القرن، أو مقاطع راقصة كما هو الحال في الكوميديا باليه *Comédie Ballet* في المسرح الفرنسي. كما يُمكن أن تكون القواصل مُجرد مقاطع كلامية فكاهية تحتوي على سلسلة من النكات يُلقِيها المؤلف أو الممثل قبل بداية المسرحية أو بين الفصول كما كان يفعل المصري يعقوب صنوع (١٨٢٩-١٩١٢) والسوري عبد اللطيف فتحي (١٩١٦-١٩٨٦)، وتحوَّلت إلى تقليد لإقبال الجمهور عليها. كذلك يُمكن أن تكون القواصل عبارة عن مشهد تمثيلي قد يصل إلى حدِّ تكوين مسرحية متكاملة كما هو الحال بالنسبة للفارس والكيوخن، ولما يُسمَّى في إنجلترا مزحة *Droll*، وهي نوع من العروض يُقدَّم فيه مشهد مُقتطع من مسرحية معروفة (انظر الاسكتش).

وبشكل عام يُمكن تصنيف القواصل إلى نوعين: القواصل الاستهلاكية والقواصل الوسيطة.

#### القواصل الاستهلاكية:

في بعض الأحيان كانت القواصل تُقدَّم في بداية المسرحية وتشكِّل نوعاً من الاستهلال\* أو التوجُّه للجمهور\*. وهي في هذه الحالة تُعطي الكاتب إمكانية التواضع بشكل مُباشر مع الجمهور\* ليحاوِّره حول العمل الذي يكتبه. من أشهر القواصل الاستهلاكية ما يُسمَّى لَوَا *Loa* في المسرح الإسباني، وكانت تأتي على شكل مونولوج\* أو مسرحية قصيرة يتعلَّق موضوعها بموضوع المسرحية المُقدَّمة. وهناك أيضًا ما يُسمَّى رفع الستارة *Lever de rideau* وهي مسرحية من فصل واحد يُمكن أن تكون هزلية كانت تُقدَّم قبل العَرْض المسرحي، وشاع تقديمها في القرن التاسع عشر في فرنسا ثمَّ

القصير معروف في تقاليد الفُرجة الإنجليزية ظهر مع بدايات المسرح في إنجلترا، وتحوّل مع الزمن إلى مسرحيات قصيرة تُقدّم للترفيه بين فصول المسرحيات الطويلة، ثم صار تسمية لنوع من المسرحيات المستقلة مع الكاتب الإنجليزي جون هيود J. Heywood (١٤٩٧-١٥٨٠).

الساينيت *Sainette* أو *Saynette* وهي مشاهد قصيرة تولّدت في القرن السابع عشر في إسبانيا عن الإنتريميس ولها طابع البولسلك\*. شخصياتها نمطية تهريجية وتستغي موضوعاتها من الحياة اليومية. فيما بعد تحوّلت هذه المشاهد إلى مقاطع مُغناة أو مُحكيّة تُرافق ما يطلق عليه اسم النوع الصغير *Genero Chico*، وهي عروض تقوم على تقديم مشاهد يتخلّلها أحياناً الرقص، وقد عُرف منها نوع أطلق عليه اسم التارثويلا المصنّوة *Mini Zarzuela* (انظر التارثويلا). من أشهر كتّاب هذا النوع لوبه دي روبلا Lope de Rueda (١٥١٠-١٦٦٥). في يومنا هذا عاد هذا النوع من الفواصل للظهور على شكل عُرض مُنوّعات\*، وانتشر بفضل الأخوين سيرافين (١٨٧١-١٩٣٨) وخواكيم ألڤاريز كينتيرو Alvarez (١٨٧٣-١٩٤٤) Quintero.

في المسرح الفرنسي يُطلق على الساينيت اسم اسكتش أيضاً، وهي مسرحية قصيرة فيها شخصيتان أو ثلاث فقط تقترب كثيراً من مسرحيات الأمثال *Proverbs* (انظر أمثلة).

#### الفواصل في المسرح العربي:

عُرفت تقاليد الفُرجة والاحتفالات الاجتماعية والدينية في العالم العربي وجود فقرات مُتنوّعة منها فقرات الغناء أو الرقص، ومنها المشاهد الإيمائية، ومنها مشاهد تمثيلية

من أشهر الفواصل الوسيطة أيضاً ما يُعرف في إسبانيا باسم الباسو *Paso*، وهي كلمة تعني بالإسبانية الخطوة أو المرحلة، كما تعني المحفّل الذي تُرفع عليه صُور أو تماثيل المسيح والعذراء والقديسين. وأصول الباسو في المواقب الدينية حيث كانت تُشكّل مقاطع ترفيحية ضمن احتفالات درب الآلام في إسبانيا. وقد أُطلقت تسمية الباسو في القرن السادس عشر على مشاهد مُضحكة قصيرة تحوّلت إلى نوع من المسرحيات القصيرة تشبه في تركيبها الكوميديا ديللارته الإيطالية، لأنها تقوم على وجود الشخصيات النمطية المعروفة من المُترجّين، وعلى حبكة بسيطة وجوار مُتوّف وسريع. من أهم الشخصيات التي أفرزتها هذه الفواصل شخصية بوبو أو المُهرّج\* الريفي الذي تحوّل إلى شخصية غراسيوزو الشعبية المعروفة في المسرح الإسباني. وقد أفرزت هذه العروض نوعاً آخر من الفواصل في إسبانيا يُطلق عليه اسم الإنتريميس *Entremes*، وهي مشاهد درامية ترفيحية كانت تُقدّم خلال المآدب، أصولها في المشاهد التي كانت تُقدّم في مَوَاقِب الكُوف الدينية في كاتالونيا. بعد ذلك صارت هذه التسمية تُطلق على المشاهد المُضحكة التي تنتهي غالباً برقصة وتُقدّم بين الفصول المسرحية في المسارح العامة. من أشهر من كتّب هذا النوع من الفواصل في إسبانيا لوبي دي فيغا Lope de Vega (١٥٦٢-١٦٣٥) وسرفانتس Cervantes (١٥٤٧-١٦١٦) وكالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١) الذين أدخلوا تقليد العروض القصيرة والنمّوعة إلى إسبانيا. لا زال الإنتريميس يُلقى رواجاً شعبياً حتى يومنا هذا، ويُعتبر الصيغة الإسبانية للإنترلود الإنجليزي.

الإنترلود *Interlude* وهو نوع من الاسكتش\*

القرض المسرحي.

انحسر تقليد تقديم الفواصل في المسرح في الخمسينات، لكن الإذاعة رُوِّجت في نفس الفترة لظهور الاسكتش.  
انظر: الكيوغن، الفارس (المَهْزلة)، الاسكتش.

#### Vaudeville

#### ■ الفودفيل

#### Vaudeville

كلمة فودفيل فرنسية الأصل تدل على أغنية شعبية من القرن الخامس عشر كان يُغنيها النورمانديون لهجاء الغُزاة الإنجليز. وأصل الكلمة من Val de Vire وهو اسم وادٍ في مقاطعة نورماندي في فرنسا. وقد يكون أصل الكلمة أيضًا Voix des Villes بمعنى أصوات المدينة، أي أغاني الشوارع.

في أواخر القرن السابع عشر استُخدم الناقد الفرنسي بوالو Boileau (١٦٣٦-١٧١١) كلمة فودفيل في كتابه «فن الشعر» للدلالة على أغاني هجائية سياسية الطابع. ثم صارت الكلمة تُستعمل في القرن الثامن عشر كتسمية لمسرحيات تُنقلها أغاني ساخرة ورقصات في مسارح الأسواق\* في باريس، وكانت نوعًا من المحاكاة التهكمية\* للمسرحيات الجادة.

كذلك تُعتبر الفودفيل شكلًا من الأشكال البدائية للأوبريت\* والأوبرا المضحكة\* التي وصلت إلى الأوج في منتصف القرن التاسع عشر.

تطوّرت عروض الفودفيل في فرنسا في القرن التاسع عشر وتحوّلت إلى مسرحيات بكلّ معنى الكلمة حين صار الكتاب المعروفون أمثال أوجين سكريب (١٧٩١-١٨٦١) وأوجين لايش (١٨١٥-١٨٨٨)

ناطقة ذات طابع ترفيهي. كانت هذه الفقرات تتخلّل احتفالات العيسوتية في المغرب والعاشوراء في المشرق واحتفالات التيروز عند الأكراد بالإضافة إلى مشاهد المحاكاة التهكمية\* في السامر\* وفقرات المهرّجين وعروض الدُمى\* وتخيل الظل\* التي كانت تُقدّم ضمن السهرات والأفراح والأعراس وحفلات الختان. تحوّلت هذه الفقرات إلى نوع من الفواصل دخلت على المسرح العربي منذ بداياته. فقد قدّم اللبناني مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) فقرات هزلية صغيرة بين الفصول هي نوع من الفارس (المَهْزلة). بعد ذلك صارت هذه الفقرات تقليدًا جَذَب الجمهور وأخذ شكل مشاهد استهلاكية أو فصل ختامي. عندما صار المسرح يُقدّم بالقصص، كانت يتمّ الترويح عن المُتفرّجين في الختام من خلال فصول هزلية مُرتجلة باللغة العامية يُقدّمها مُمثلون يؤدّون شخصيات نمطية، وهذا ما يُعرف باسم الفواصل الأوطونية *Orto-omyu* وهي تسمية تركية لتمثيلات قصيرة تُشبه الكوميديا دللارته ظهرت في تركيا عام ١٧٩٠ (انظر الارتجال).

أصبحت هذه الفقرات فيما بعد الرافد الأساسي للكوميديا الشعبية حسب رأي الناقد المصري على الراعي في كتابه «الكوميديا المُرتجلة»، كما أنها أطلقت شهرة نجوم كوميديين مثل نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) وعلي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) في مصر، وعبد اللطيف فتحي (١٩١٦-١٩٨٦) في سورية، وفيلمون وهبة في لبنان.

هناك نوع من الفواصل عَرَف ازدهارًا كبيرًا في البلاد العربية هو الفواصل أو وصلات الفنائية التي كان يُقدّمها المُنغنون المشهورون أمثال سيد درويش ومنيرة المهدي وغيرهما خلال

اسكتشات\* قصيرة تتضمن، بالإضافة إلى الفترات المُنوعة، مشاهد تمثيلية كوميدية اشتهر بتقديمها جيمس مورتون J. Morton ومود رافيل M. Ravel.

في يومنا هذا تُعتبر الفودفيل الأميركية شكلاً من أشكال الكوميديا الموسيقية\* لاحتوائها على الرقص والفناء، وهي من أهم عروض مسارح برودواي في نيويورك. وقد أدت عروض الفودفيل إلى ظهور مفهوم التجميعة Vedettariat وإلى تزايد أهمية شك التذاكر: فقد صار مُدراء المسارح يبحثون في مسارح الميوزيك هول\* عن الممثلين الذين يُحقّق اسمهم ربحاً كبيراً ويجذب الجمهور أمثال ماري لويد وفيسا تيلي V. Tilley وأليير شوفالييه A. Chevalier وغيرهم.

عانت الفودفيل من مُناقسة السينما والراديو في بداية القرن حيث انتقل عدد من نجومها اللامعين للعمل في السينما والإذاعة ثم في التلفزيون عند انتشاره. كما أنّ فقرات الفودفيل صارت تُقدّم في الأفلام السينمائية.

### الفودفيل في العالم

انتقلت الفودفيل إلى أماكن عديدة من العالم بتأثير من المسرح الفرنسي. ففي اسكتلندا فيعتبر النصف الأول من القرن التاسع عشر عصر الفودفيل حيث لَمعت أسماء مثل الدانماركي لودفيغ هايبرغ L. Heiberg (١٧٩١-١٨٦٠) الذي أقلم عروض الفودفيل مع الواقع الدانماركي وأعطى الموسيقى أهمية كبيرة، والسويديّ أوغست بلانش A. Blanche (١٨١١-١٨٦٨) الذي قدّم عروض فودفيل شهيرة في السويد.

في روسيا استفادت الكوميديا الاجتماعية من الفودفيل الفرنسية أيضاً وظلّ تأثيرها ملحوظاً في

وجورج فودو G. Feydeau (١٨٦٢-١٩٢١) يكتبون نصوصاً لها. وقد ساهم فودو في تقريب الفودفيل من البولفار\* وفي جذب جمهوره إليها. إذ صارت المسرحيات تتألف من ثلاثة فصول تقوم على المواقف المضحكة والحوادث المعقّلة والمُفاجئة وعلى الالتباس\* وتتميّز بالحوار\* الذكي المتوّب. من أهم هذه النصوص مسرحية «تُبعة قش من إيطاليا» التي كتبها لايش، ومسرحية «اهتم بإميلي» لفودو.

### الفودفيل الأمريكية:

استعملت تسمية الفودفيل في الولايات المتحدة الأمريكية في أواخر القرن التاسع عشر للدلالة على عروض كانت تُقدّمها بعض العائلات المعروفة تحت إشراف توني باستور T. Pastor عام ١٨٦٠. وقد تطوّرت هذه العروض بفضل إدوارد ألي الأب E. Albee (١٨٥٧-١٩٣٠) وشركائه بنجامن فرانكلين كيث B.F. Keith (١٨٤٦-١٩١٤) وفريدريك فرانسيس بروكتور F.F. Proctor (١٨٥١-١٩٢٩). فقد جتهد هؤلاء لجعل الفودفيل تُنافس عروض المُنوعات\* التي كانت تُقدّم للسكراري، واستطاعوا الوصول بها إلى مُستوى مقبول يجذب جمهوراً مُختلفاً له طابع عائلي. وبالفعل صارت الفودفيل تُعرض في مسارح واسعة وأنيقة مُجهزة بِغرف نظيفة ومُريحة لتبديل الملابس وتُخضع لإدارة صارمة.

والواقع أنّ الفودفيل الأميركية لا تختطف كثيراً عن عرض المُنوعات. فهي تتألف من ثمانية فصول، وتحتوي على مشاهد للحيوانات المُرُوضة وألعاب الجفّة والسُحر وفقرات موسيقية شهيدة وفناء استعراضية. ثم تطوّرت مع بداية القرن العشرين وتحوّلت إلى مجموعة

(ولادة، موت، بَعث)، ومنها احتفالات الإله ديونيزوس في اليونان القديمة، واحتفالات الإله تموز لدى البابليين.

والمرح الفولكلوريّ هو المسرح الذي وُلد من الفولكلور واحتفظ ببعض معالمه أو بإطاره الاحتفاليّ. ويمكن أن تدخل في إطار المسرح الفولكلوريّ احتفالات عفوية أو منظمّة يقوم بتحضيرها وتقديمها أهالي القرى في مواسم زراعية محدّدة (خصاد، قطاف الخ)، كما تدخل في إطاره المهرجانات الفولكلورية التي تحتوي على مَوَاجِب كرنفالية وعلى مشاهد لها طابع مسرحيّ (انظر الفواصل، الكرنفال، السامر).

في بعض المناطق في العالم لا زالت هذه العروض تُقدّم في مواسم محدّدة حتى ولو ابتعدت عن أصولها الزراعية أو الدينية المرتبطة بخصائص محدّدة، وبذلك تحوّلت إلى نوع من التقاليد الفولكلورية التي يمكن أن تحتوي أحياناً على مشاهد مسرحية. من هذه التقاليد احتفالات عيد قطاف الوبّ في ميونيخ بألمانيا، وعيد القديس نيقولا في فرنسا، وعيد أوّل أيام ومُتّصف الصيف في إنجلترا، واحتفالات نيروز لدى الأكراد وعيد شَمّ النسيم في مصر وكرنفال ريو دي جانيرو في البرازيل وغيرها.

تدخل في إطار المسرح الفولكلوريّ أيضاً مسرحيّات التنكر الساخر *Mummer's Play* التي تُعتبر من أصول المسرح الإنجليزي، وهي عروض فولكلورية شعبية كان يُمثّلها الرجال فقط وفيها مقاطع إيمائية (انظر الإيماء) ومَوَاجِب تنكّرية تقترب بطبيعتها من الكرنفال. والقيمة الأساسية في هذه العروض هي موت أحد الأبطال في معركة ثمّ عودته إلى الحياة على يد طبيب ماهر. وهي تحتوي على شخصيات محدّدة منها المَجنون والمُهرّج\*. تنتهي هذه

المسرح الروسيّ حتى ما بعد الثورة. ومن أهمّ كُتّاب الفودفيل في روسيا ميكائيل بولفاكوف M. Boulgakov (١٨٩١-١٩٤٠).

في اليابان أيضاً تُعتبر مسرحيّات الفودفيل والمُنوَّعات والاستعراض\* من أكثر أشكال التسلية ذُبُوعاً في يومنا هذا لأنّها تتمسّى مع ذوق الغالبية المُطمى من اليابانيين في عصر السرعة.

في العالم العربيّ يُعتبر المصريّ عزيز عيد (١٨٨٣-١٩٤٧) مؤسس الفودفيل المصريّة، وقد تأثّر بالفودفيل الفرنسيّة وحول تصورها إلى العربية المُطعّمة بالفرنسيّة، ونقل تقاليدها إلى نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) اللّس قدّم عروضها في مسرح رمسيس. ومن أهمّ مُثّللات الفودفيل في مصر أيضاً روز اليوسف وفاطمة رشدي وزينب صدقي، وأشهر المسرحيّات «خللي بالك من إيملي» التي تمّ إعدادها عن مسرحيّة جورج فودو.

انظر: البولفار (مسرح-)، المُنوَّعات (عروض-).

### ■ الفولكلوريّ (المسرح-) Folk theatre Théâtre Folklorique

كلمة فولكلور منحوتة من الكلمتين الإنجليزيّتين Folk بمعنى شعب، Lore بمعنى عِلْم التقاليد والمعتقدات. توسّع المعنى فيما بعد وصارت كلمة فولكلور تعني التقاليد والأساطير والأغاني والرّقصات التي تُشكّل التراث الشعبيّ في منطقة محدّدة.

تكمّن أصول المسرح والرّقصات التي تُشكّل التراث الشعبيّ في منطقة محدّدة.

تكمّن أصول المسرح الفولكلوريّ في الطقوس الدينية والزراعية التي كانت تُمارَس في المجتمعات القديمة وتربّط بنبوذة الطبيعة والحياة

العروض بموكب ساخر ويرقصات تُدعى إليها النساء، ولذلك أفرزت هذه الاحتفالات فيما بعد عروض الأتمة\* التي كانت تُقدَّم في البلاط في إنجلترا.

انظر: الكرنفال، الأتمة (عرض-).

# ق

## ■ قَاعِدَةُ حُسْنِ اللَّيَاقَةِ

### Decorum

### Bien-séance

حُسْنُ اللَّيَاقَةِ قاعدة أساسية في جماليات الكلاسيكية\* الفرنسية لها بُعد اجتماعي وفني في نفس الوقت. فهي تتعلّق بِمَدَى مُطَابَقَةِ ما يُصوّر في العمل الفنيّ مع الأعراف السلوكية العامة، ويمدّى مُلاءمة عمل ما (على صعيد الأسلوب والمضمون) لدوق الجمهور. وبشكل عامّ يُعتبر مفهوم اللَّيَاقَةِ من العوامل التي تُربط إنتاج عمل ما بالتلقي.

وَرَدَ مفهوم اللَّيَاقَةِ في كتاب «فَنُّ الْخُطَابَةِ» عند أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) حيث قال: «اللَّيَاقَةُ هي حُسْنُ التَّنَاسُقِ والتَّناوُبِ بين الأشياء. ويجب ألا تُتَطَبَّقَ على أعمال الناس وحَسْب، بل على الكلام والتخاطب بين البشر أيضًا. وهذا هو المعنى الذي حمله مفهوم اللَّيَاقَةِ في نظريات النقد الأدبيّ منذ القرن السادس عشر حيث انصبّ على الأسلوب. وقد انزَلَتْ هذا المعنى لاحقًا من الأسلوب إلى المضمون.

في القرن السابع عشر، اعتُبر الكلاسيكيّون مفهوم حُسْنِ اللَّيَاقَةِ قاعدة مُتعلِّدة الجوانب تتعلّق بِبُنيَةِ العمل وأسلوبه ومَجْرى الأحداث فيه وتصرفات الشخصيات، كما اعتَبَرُوا أَنَّ له علاقة وثيقة بِصِفَةِ الاعتدال والعقلانية ومُشَاهَبة الحقيقة\* التي تُشكّل جوهر الكلاسيكية. ولذلك فقد تحدّث المُنظّر الفرنسيّ لا مينارديير La Mesnardière عن قواعد حُسْنِ اللَّيَاقَةِ بِصِغَةِ

الجَمْع في كتاب «فَنُّ الشَّعْرِ» الذي أصدره عام ١٦٣٩. وقد أضاف الكلاسيكيّون الفرنسيّون هذه القاعدة إلى بقية القواعد\* المسرحية فصارت جزءًا من الأعراف\* المسرحية وأخذت تمنح أخلاقيًا وليدولوجيًا ارتباط بِدُوقِ جُمهُورِ البَلَّاط الأرستقراطيّ تحديدًا وطبقة في تلك الفترة.

أثّرت هذه القاعدة على الكتابة الدرامية ككلّ لأنها صارت تتعلّق بالأسلوب وبنوعية المواضيع وطريقة المُعالِجَةِ وبكيفية تقديم المُشاهد على الخشبة. وبالتالي كان لقاعدة حُسْنِ اللَّيَاقَةِ تأثيرها على تصوير الواقع في المسرح. علَمًا بأنّ الواقع قد طُوِّحَ بحيث يتلاءم مع العادات والتقاليد في تلك الفترة، وهذا ما رُبط بين قاعدة حُسْنِ اللَّيَاقَةِ وبين قاعدة مُشَاهَبة الحقيقة لدى الكلاسيكيّين، حيث كانت الأولوية تُعطى لتطابق المضمون المسرحي مع متون الجمهور وذوقه، والابتعاد عن كلّ ما يُخدش حياءه أو يُثير استهجانًا لديه. من هذا المُنتَظَر فإنّ تصوير المعارك الدامية على الخشبة والمُشاهد الجنسية والعنفية والمُبالَغة التي كانت جزءًا أساسيًا من جماليّة الباروك\* في إنجلترا وإسبانيا وفرنسا في بداية القرن السابع عشر رُفِضت في فرنسا مع سيادة الكلاسيكية باسم حُسْنِ اللَّيَاقَةِ، وانعكس ذلك على الكتابة. ففي مسرحية «هوراس» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) يقوم البطل هوراس بطعن أخته كاميل في الكوايس، فلا يَرى المُفرّج مشهد الموت



المسرحي بحيث يتوافق مع أعراف الجمهور الجديد وعاداته الاجتماعية، وهذا ما يظهر بشكل واضح في عملية الإعداد\* التي قام بها المسرحيون العرب في النصف الأول من القرن العشرين حين أعدوا نصوص الميلودراما\* والفودفيل\* التي استقوها من المسرح الغربي. كذلك يُشكّل مفهوم حُسن اللياقة أحد المعايير التي تؤخذ بعين الاعتبار لدى إنتاج الأفلام السينمائية والدرااما التلفزيونية\* لأشاع شريحة جمهور المُشجّجين وتنوع أدواقهم، ويَتمّ ذلك انطلاقاً من الرغبة في تحقيق انتشار واسع لهذه الأعمال. مع ذلك تظلّ الأمور نسبية ممّا يستدعي أحياناً حذف مشاهد مُعيّنة في بعض البلدان، وهذا ما يُعبّر عنه اليوم بصيغة الرّقابة.

في المسرح الغربيّ المعاصر، صارت هناك نزعة مقصودة لكسر مفهوم حُسن اللياقة وتحدّش حياة الجمهور، وذلك ضمن التوجّه لفضح المفاهيم الأخلاقية التقليدية، وهذا ما نجده في كثير من المسرحيات الأمريكية التي قدّمت في نيويورك في السّينات مثل مسرحية «هير» وأوره كالكوثا\*. في حالات أخرى كان خرق قاعدة حُسن اللياقة يتمّ من منطلق الرغبة في زعزعة قناعات الجمهور وعاداته الجمالية. ففي «أوبرا القروش الأربعة» للألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٩٥٦-١٩٨٨) يوجد خرق لكلّ أعراف الأوبرا الجمالية وسخرية منها، ممّا يُحدّث صدمة لدى الجمهور الذي تعود صورة مُغايرة لهذا النوع من العروض.

انظر: القواعد المسرحية، مُشابهة الحقيقة (قاعدة-).

المؤثّر، خيلاً لما يحدث في كاتّة مسرحيات الإنجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) المليقة بمشاهد القتل والتعذيب على الخشبة. وقد كان السُرْد\* أحد الوسائل التي يلجأ إليها الكاتب لوصف مشاهد العنف التي لا بدّ منها لإثارة الخوف والشّفقة\*، لكنّها يُمكن أن تُحدّش ذوق الجمهور لو قدّمت على الخشبة، وهذا ما يُبرّر رواية تيرامين لمقتل هيبوليتيس في مسرحية «فيلدا» للكاتب الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩).

أثّرت هذه القاعدة كذلك على تكوين الشخصيات في المسرحيات وقورها في الأحداث. ففي التراجيديات الكلاسيكية الفرنسية، طوّعت صورة الشخصيات المأخوذة من الميثولوجيا والتاريخ، وعلى الأخصّ الملوك، بحيث تتطابق مع الصورة السائدة للملك في القرن السابع عشر، ومع صورة البطل\* الكلاسيكي بشكل عامّ. من هذا المنطلق يُفسّر التعديل الذي أجراه راسين على مجرى الأحداث في مسرحية «فيلدا» التي استوحاها من المسرح القديم. فالوشاية في مسرحيته تصدّر عن العريّة أونون وليس عن الملكة فيلدا لأنّ البطل لا يجوز أن يرتكب فعلاً وضيعاً.

مع تطوّر المسرح فيما بعد، لم يعد حُسن اللياقة قاعدة صارمة، كما أنّ الأمور التي تطلّها تغيّرت بتغيّر الذائقة العامة. فجمهور الميلودراما\* مثلاً في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كان يُعيّز مشاهد العنف، لكنّه لا يتقبّل مشاهد الغري، وهذا يبيّن أنّ مفهوم اللياقة هو مفهوم نسبي وليس قاعدة مطلقة.

ضمن هذا المنطق، يتطلّب تقديم عمل مسرحي لجمهور مُختلف عن الجمهور\* الذي كُتب له أصلاً إدخال تعديلات على النصّ

## ■ القراءة

## Reading

## Lecture

مفهوم القراءة مفهوم حديث نسبياً ظهر مع الدراسات السيميولوجية (وخاصة دراسات الباحث الفرنسي رولان بارت R. Barthes) التي اعتبرت المادة المطروحة للدراسة مهما كانت طبيعتها، سمعية وبصرية أو لغوية، نصاً يتكوّن من مجموعة علامات. وعملية تفكيك هذه العلامات هي عملية القراءة.

يُعتبر مفهوم القراءة نقلة نوعية في التعامل مع المسرح لأنه أدّى إلى التحول الجوهرى من المفهوم التقليدي للنقد المسرحي كوصف ومطابقة مع معايير، إلى البحث في مكونات العمل مهما كان نوعه، وتفسيره أو تأويله من خلال ربط عناصره المكوّنة ببعضها. والمساهمة الجديدة التي قدّمتها هذه النظرة تكمن في أنها تعتبر قراءة العمل عملية تفكيك للكتابة\* من خلال دراسة علاقة الدالّ *Signifiant* بالمدلول *Signifié* في العلامة، ومن ثمّ ربط العلامات بمنظومات دلالية تُشكّل المحاور الأساسية للمعنى.

وقراءة المسرح تُشمل قراءة النصّ وقراءة العرض، كما تُشمل قراءة علاقة النصّ بالعرض. وقراءة النصّ هي عملية تحليلية تأخذ بعين الاعتبار البنية العميقة والبنية السطحية للنصّ وترتبط بينهما. ودراسة البنية العميقة تعتمد على أدوات منهجية مُستحدّة من الدراسات اللغوية والدراسات البنيوية المُطبّقة على السرد\* (انظر البنيوية والمسرح). وهي تأخذ بعين الاعتبار البناء الدرامي للحكاية وتطور الصراع\* وشكل توضيح هذه البنية الدرامية في الفضاء\* المسرحي. أي إنّها تقضي أيضاً ما هو نواة العرض في النصّ من خلال تحليل علامات

## النصّ.

وتشمل القراءة أيضاً قراءة العرض على اعتبار أنّ العرض هو نصّ جديد من طبيعة مُختلفة، ويكون هو الآخر مفتوحاً لاحتمالات التفسير والتأويل\* من قِبَل المتلقّي (انظر استقبال). وهذه العملية تتمّ أثناء المُشاهدة وتُستكمل بعدها، وتقوم على تقصي المعنى الذي يتشكّل في العرض من علاقة العلامات ببعضها (علامات سمعية وبصرية ولغوية: إضاءة وحركة ونظم ألوان الخ).

كذلك يُمكن أن تُشمل قراءة المسرح عملية الانتقال من النصّ إلى العرض، وفي هذه الحالة يتمّ الحديث عن القراءة الدراماتورية\* التي تقوم على تقصي العلامات الموجودة في النصّ، وما يُمكن أن تؤوّل إليه في العرض من خلال التحولات التي تطرأ عليها، أي إنّها تأخذ بعين الاعتبار الخصوصية المسرحية\*.

## القراءة والتأويل:

تقوم الكتابة المسرحية على نوع من الاقتصاد في العلامات على اعتبار أنّ النصّ المسرحي، مهما اكتمل، يبقى مادة أولية تُستكمل في العرض من خلال تجسيد العناصر الموجودة فيه. وبالتالي فإنّ المعنى في النصّ المسرحي يظلّ مفتوحاً لاحتمالات مُتعدّدة. وعملية البحث عن المعنى هي عملية يقوم بها القارئ العادي والقائم على العمل (مخرج، مُمثل الخ) بشكل واع أو بشكل عفوي.

وعملية القراءة بهذا المنظور يُمكن أن تذهب إلى ما هو أبعد من عملية البحث عن المعنى لأنّها يُمكن أن تنيل إلى حدّ التأويل الذي هو أساس القراءة الخاصة لعمل ما. وقراءة القائم على العمل تكون مُختلفة عن قراءة القارئ

كان يُؤدِّي عِدَّة أدوار بتبديل الأقنعة. من جانب آخر فإنَّ الكلمة المُستعملة للدلالة على الشخصية المسرحية *Personnage* لها نفس الأصل اللغوي، ممَّا يدلُّ على الدور الذي يلعبه القناع في تكوين الشخصية المسرحية لاحقاً (انظر الشخصية).

يُمكن أن يكون القناع في المسرح قطعة مُستقلة توضع على الوجه فتُغفِّيه كما في المسرح اليوناني القديم ومسرح النو\* الياباني، أو يكون نوعاً من الماكياج\* الكيفي يوضع على الوجه فيُعطيهِ معالم جديدة كما في المسرح الصيني. والقناع على نوعين، إذ يمكن أن يكون نصفياً ممَّا يَسمح بالتعبير ببعض قسَمات الوجه، أو يكون قناعاً كاملاً يُلغِي التعبير بالوجه نهائيّاً ويُبرز حركة الجسد.

يَعود استخدام القناع إلى التقاليد الدينية المُفرقة في القَدَم في كلِّ الحضارات القديمة حيث كان وسيلة للتماهي مع الآلهة أو استحضار قُوَى غيبية من خلال تقليد هيئتها المُتخيَّلة. وقد حافظ القناع في المسرح على جوهر وظيفته الطقسية هذه لأنَّه الأداة التي تَسمح بإخفاء المُمثل وراء الشخصية التي يُؤدِّيها.

فَقَد القناع مع مرور الزمن جُزءاً من طابعه الديني، وصار أداة تتكرَّر في الاحتفالات الشعبية وخاصة في الكرنفالات\* فتحوِّل دورَه من الاستحضار والتماهي غير المُحاكاة\* إلى نوع من المُحاكاة التهكمية\* التي تُعبِّر عن موقف جديد تُجاه المقدَّس.

### القناع في المسرح:

يُعتَبَر المُمثل اليوناني *Thespis* (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) أوَّل من لجأ إلى التتكرَّر في العَرَض عن طريق تلطُّيح وجهه بالسَّواد، ومن

المعادي لأنَّ القائم على العمل يقدِّم بنتيجة التأويل كتابته الجديدة للعمل. وهذا ما يجعل من نصِّ العَرَض نصّاً جديداً يَختلف عن النصِّ الأساسي.

من هذا المُنتَلَق يُمكن أن تكون القراءة أداة عمل تَسمح للمُخرج\* وللمُمثل\* ولكافة القائمين على تحضير العمل المسرحي أن يتوصَّلوا لتحديد النُظْم الدلالية التي يجب اعتمادها في العَرَض. من جهة أخرى يمكن أن نَعتبر أنَّ للمُخرج\* قراءته الخاصة والجديدة التي يَبنِيها خلال استقباله للعَرَض المسرحي عبر تفكيكه للنُظْم الدلالية، وهذا ما يجعل القراءة عملية مفتوحة وخاصة للتأويل وترتبط بالتداعيات الخاصة لكلِّ مَنْ يقوم بها وللخلفية المعرفية التي لديه. انظر: الكتابة، الاستقبال، التأويل.

### ■ القناع

*Mask*

*Masque*

كلمة قناع في اللغة العربية مأخوذة من فعل قَنَعَ بمعنى غَشَى وغَطَى أي ألبس.

أما كلمة *Masque* و *Mask* فتَنحدر من الإيطالية *Maschera* التي تعني أسود، وقد تكون مُتأثية عن اللاتينية المُتأخِّرة *Mascha* التي تعني الساحرة، ولذلك علاقة بعادة تلطُّيح الوجه باللون الأسود في طقوس السَّحَر. أمَّا القناع المُستعمل في التراجيديات\* فكان يُطلَق عليه باللاتينية اسم *Persona*، وهي كلمة مأخوذة عن التعبير اليوناني *Pros-opon* الذي يعني ما يُواجه الوجه، والصُّورة التي يُعطِيها الإنسان عن نفسه للآخرين، ومنها أتت الكلمة اليونانية *Prosopon* التي كانت تُستخدَم للدلالة على الوجه والقناع، وعلى الدور\* الذي يلعبه المُمثل\* في التراجيديات حين يضع القناع الخاص به، خاصة وأنَّ المُمثل

علاقة هذه الأنواع بالاحتفالات الرُفِيَّة التي تتحلر منها .

في المسرح الروماني استُخدمت الأقنعة في كافة الأشكال المسرحية\* (التراجيديا والكوميديا وعروض الإيماء\*) وكانت استمراراً للأقنعة المسرحية اليونانية التي سبقتها مع تأثيرات إتروسكية محلّية. كما أنّ بعض الأقنعة كانت تُمثل شخصيات تاريخية. وقد كان القناع الروماني ثِقَةً تغطّي الرأس بأكمله أو قناعاً نصفياً يغطي العينين والأنف فقط.

اعتباراً من القرون الوسطى في أوروبا، وجدت تقاليد الأقنعة الرومانية واليونانية استمراراً في أشكال العروض الشعبية والاحتفالات الكرنفالية، وعلى الأخص في العروض التي كانت تُقام ضمن الاحتفالات الرُفوية في إنجلترا ويُطلق عليها اسم مسرحيات التنكر الساخر *Mummers play* (انظر فولكلوري - مسرح)، وفي عروض الأقنعة\* التي تطوّرت في البلاط الإنجليزي، وفي العروض التنكرية التي كان يُطلق عليها اسم الليالي الإيطالية *Italian night scenes*. من أكثر هذه الأشكال تكاملاً عروض الكوميديا ديبلارة في إيطاليا حيث كانت كلّ شخصية من شخصيات الحَدَم تضع قناعاً نصفياً مُضحكاً لدرجة الرُعب مما يُذكر بالاصول الكرنفالية لهذه الأقنعة.

غاب القناع عن المسرح مع انحسار أشكال الفرجة\* الشعبية، ومع تطوّر النزعة الواقعية في المسرح. وعندما عاد للظهور في القرن العشرين، صار يُستخدم كخيار واع:

- استخدم القناع لإبراز الأداء الحركي ضمن زَدة الفعل على الأداء\* الواقعي الذي يعتمد على التعبير بَقَسَمات الوجه. كذلك استُخدم كنوع من الإرجاع إلى أشكال مسرحية مُستَمدة

بَعده قام الكاتب أسخيلوس *Eschyle* (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) بإدخال القناع لأول مرة في مسرحيته دربات الانتقام\*.

ولقد كان القناع في التراجيديا اليونانية يُعطي صورة نموذجية ومُوَحَّدة للوجه الإنساني، ثم دخل الطابع الواقعي على الأقنعة اعتباراً من القرن الثالث قبل الميلاد، فصارت قَسَماتها مُعبّرة ومُعترفة مما سمح بالتمييز بين الأدوار وأدى إلى ظهور أقنعة مُنمطة يُعرّف عليها الجمهور\* مُباشرة. وقد استمرّ تقليد ارتباط الدور بقناع مُحدّد في الكوميديا ديبلارة\* حيث كانت تُطلق على الشخصيات التمثيلية\* اسم الأقنعة.

من جهة أخرى كانت للقناع وظيفة عملية، ففي المكان\* المسرحي الضخم الذي كانت تُقدّم فيه التراجيديا اليونانية، لعب القناع وظيفة مُكبّر الصوت يسمح للمُتفرّجين في الصفوف الأخيرة أن يَسمَعوا النصّ بسهولة، كما أنّه كان يسمح بتكبير حجم الرأس (مثلما تُكبّر الحشوات حجم الجسد، وتزيد طوُل القباقيب المُرتفعة *Cothurnes*)، وبذلك يُمكن أن يتناسب حجم الشخصيات مع كِبَر حُجْم المسرح فتصبح مرئية بشكل واضح.

من الملاحظ أيضاً أنّ استخدام الأقنعة في المسرح اليوناني كان يُقتصر على الشخصية الأساسية *Protagoniste* في حين أنّ الجوقة\* كانت بدون أقنعة لأنها تنتمي إلى زمن المُفرّج وتُمثل حاضِر المدينة.

استُخدمت الأقنعة أيضاً في الكوميديا\* اليونانية حيث غلب عليها الطابع الكاريكاتوري، وفي الدراما الساتيرية *Drame satyrique* حيث كانت أقنعة هجين تجمع بين الشكل الإنساني والحيواني، وبذلك كانت المُصر الذي يُبرز

الوجه في تعبير مُعيّن ممّا يُعطي للمُمثّل شكل النُبة. وتُعتبر عروض فرقة البريد أُنْد باييت Bread and Puppet الأميركية الحالة القصوى في استخدام الأقنعة التي تُشمل أجساد النُمى العملاقة بأكملها.

- كذلك استُخدم القناع الحيادي *Masque neutre* كجزء من التدريبات الضرورية في إعداد المُمثّل لإعطاء الحركة\* حيّاً أساسياً، ولإلغاء التعبير بالوجه، ممّا يَسمح بتركيز داخلي أكبر.

- يَغيب القناع في المسرح الشرقي\* التقليدي فيما عدا حالات تادرة (انظر النور والكيوغن)، ويُستعاض عنه بماكياج كثيف يُحوّل الوجه بأكمله إلى ما يُشبه القناع، وتُشكّل ألوانه جزءاً أساسياً من روائع القُرّض (انظر أوبرا بكين). انظر: الماكياج.

#### ■ القواعد المسرحية Rules

##### Les Règles

كلمة *Règles* و *Rules* مُشتقة من اللاتينية *Regula* التي تعني العصا المُستقيمة والوسطرة والقياس.

القواعد في علم الجمال\* هي مجموعة مبادئ تتعلق بصياغة العمل الفني يُفترض الخضوع لها ولا يُمكن تجاهلها حتى في حال الرغبة في خرقها. هذه المبادئ تُستند عادة من نموذج يُحتذى لأنه يُعتبر مثالاً، وتُشكّل معايير تقييمية تُحدّد جودة الأعمال التي تُؤلّف لاحقاً. تلعب القواعد دوراً هاماً في مرحلة إنتاج العمل الفني حيث تُتّحكم بالشكل والمضمون، ويقلّصها المُتلقي كُرف (انظر الأعراف المسرحية).

في المسرح الغربي أخذ تعبير القواعد المسرحية معنى مُحدّداً مع الكلاسيكية\*. فهو

من المسرح القديم والمسرح الشرقي\* التقليدي، ولإضفاء طابع احتفالي على المسرح، ولإبراز المسرحية\* كما في بعض مسرحيات الفرنسي جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) وفي عروض المُخرجة الفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) وعلى الأخصّ عرض ثلاثية الأنريديون\*.

- من جهة أخرى كان استخدام القناع أحد الوسائل التي لجأ إليها المسرحيون لتحقيق الغريب\* بهدف كسر علاقة التمثّل\* بين المُفترج والشخصية، وكذلك للتمييز بين نوعية مُعيّنة من الشخصيات وبقية الشخصيات. ففي عرض مسرحية «دائرة الطبائشير القوقازية» للألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في نموذج العرض المُفترج لها في مسرح البرلينر أنسامبل (انظر نموذج العرض)، كانت بعض الشخصيات تضع ماكياجاً كثيفاً يُشبه القناع ممّا يُعطيها طابعاً مُصطنعاً يَنفي إمكانية تطوّرها، في حين كانت الشخصيات الإيجابية بلا أقنعة.

- اهتم بعض المسرحيين بالقناع بشكل خاص. فقد اعتُبر السويسري موريس ماترلينك M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) والإنجليزي غوردون كرايغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) أنّ القناع ليس مُجرّد غلالة تُخفي، وإنّما هو وسيلة أساسية لطرح البُعد الرمزي للمسرح وللثلاقة بين الموت والحياة.

كذلك استُخدم البولونيّان جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) وتادوز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٩٠) مبدأ القناع لتحقيق الأسلية\* ولإضفاء طابع مُصطنع على الشخصية، وذلك عن طريق تجميد عضلات

من أهم هذه القواعد قاعدة الوَحَدَات الثلاث\*، وهي وَحدة الفعل وَوحدة المكان وَوحدة الزمان، وقاعدة مُشَابَهَةِ الحقيقة\*، وقاعدة حُسْن اللَّيَاقَةِ\*. ومع أنَّ هذه القواعد حَدَّدَتْ شكل الكتابة، إلَّا أنَّها اِرْتَبَطَتْ أَيْضًا بالأعراف الاجتماعية والجمالية السائدة. فقاعدة حُسْن اللَّيَاقَةِ ومُشَابَهَةِ الحقيقة قاعدتان نَسَبَتَانِ لهما علاقة بالأعراف الإيديولوجية والاجتماعية في زمن مُحدَّد. وقد أشارت الدُّرَاسَات الحديثة في القرن العشرين إلى التوازي بين تطوُّر المجتمع وتطوُّر القواعد والأعراف المسرحية. فغالبًا ما يكون كَسْرُ القواعد تعبيرًا عن الرغبة في تطوير المسرح، وفي نفس الوقت مؤشِّرًا للتغير في تركيبة المجتمع الذي يَتَوَجَّه له المسرح، وفي تطوُّر الذوق السائد.

من ناحية أخرى، بَيَّنَّت الدُّرَاسَات التي انصبَّت على الدراماتورجية الكلاسيكية، وأهمها دراسة الفرنسي جاك شيرير J. Scherer، كيف أنَّ بعض هذه القواعد ترتبط من الناحية البنيوية بالبنية الخارجية أو السطحية للنصِّ ومثل وَحدة المكان، وبعضها بالبنية الداخلية أو العميقة أو جوهر الكتابة ومثل وَحدة الزمان وعلاقتها ببساطة الحدث أو تعقيده وترابط أطرافه (انظر البنيوية والمسرح، الدراماتورجية).

انظر: فنُّ الشَّعر، الوَحَدَات الثَّلَاث (قاعدة-)، قاعدة حُسْن اللَّيَاقَةِ، مُشَابَهَةِ الحقيقة، الروايز، الأعراف المسرحية.

### ■ القَوِيَّة (المَسْرَح-) National theatre

#### *Théâtre national*

المَسْرَحُ القَوِيَّة تسمية تُطلَق على مؤسسة مسرحية تُضَمُّع في كثير من الأحيان لإشراف الدولة التي تُؤمِّلها وتُدْفَع أجور العاملين فيها،

يُرجِع إلى مجموعة المعايير التي تُبَنِّتُها نصوص فنُّ الشَّعر\* التي وضعها أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) وأرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) وهوراس Horace (٦٥ ق.م-٨ م) وشيشرون Cicero (١٠٦-٤٣ ق.م)، وتَتعلَّق ببنية العمل المسرحي وشكله وطريقة عَرْضِهِ على الخشبة. من هذه المعايير مبدأ الفصل بين الأجناس والأنواع، ومنها تلك التي تُحدِّد نَوْعِيَّة الشخصيات في كلِّ نوع من الأنواع\* المسرحية، ونوعِيَّة الخاتمة\*، ونوعِيَّة المواضيع المطروحة.

اعتُبرت هذه المعايير نموذجًا يُحتذى في القرن السادس عشر مع تطوُّر المذهب الإنساني الذي دعا إلى تقليد القدماء والاستيحاء من أعمالهم. ثُمَّ تحوَّلَتْ إلى قواعد مُلْزِمة اعتبارًا من ١٦٤٠ مع المُتَطَرِّفين أمثال سكاليفر Scaliger (١٤٨٤-١٨٥٨) وبوالو Boileau (١٦٣٦-١٧١١) والأب دوبينيك D'Aubignac (١٦٠٤-١٦٧٦) وغيرهم.

ظَلَّت هذه القواعد سائدة في المسرح الغربي حتَّى القرن التاسع عشر وتَحَكَّمَتْ بكتابة المسرح. وقد كانت مُلْزِمة في فرنسا وإيطاليا في حين أنَّها لم تُطَبَّق بنسب الطريفة في بلدان أخرى ومثل إنجلترا وألمانيا وإسبانيا. جدير بالذكر أنَّ المَحَدَّات قامت منذ القرن الثامن عشر على خَرَقِ القناعات الثابتة تحت شِعار فتح المَجَال أمام حُرِّيَّة الإبداع بعيدًا عن القواعد. ولذلك ثار الجِدَل حول أهمِّيَّة القواعد في الفنِّ والأدب: فقد اعتبر بعض النقاد أنَّها تُشكِّل إطارًا عامًّا يُنظِّم الإبداع دون أن يحدَّ من حُرِّيَّة المُبدِع، في حين رأى بعضهم الآخر أنَّها مسيئة وليست مُفيدة لأنها تُحوِّل الفنَّ إلى روتين، وهذا ما نجده في كتابات الفرنسي دوزيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤).

الروسي، بقرار من الأمبراطورة إليزابيث عام ١٧٥٦. وبعد الثورة البولشفية صارت أغلب المسارح مسارح دولة (٦٤٠ مسرح دولة في كل الاتحاد السوفيتي منها ٤٥ فقط في موسكو)، ورُبطت بالمنظمات والفعاليات الشعبية والسياسية.

في إنجلترا، طُرح مشروع تأسيس مسرح قومي على البرلمان قبيل الحرب العالمية الأولى، وتأخر تصديق المشروع إلى عام ١٩٤٩، ثم تَشكَّلت أول فرقة قومية بإدارة الممثل لورنس أوليفيه L. Olivier (١٩٠٧-١٩٨٩) عام ١٩٦٣ في مسرح أولدفيك. بالمقابل ظهرت في إنجلترا مسارح تمولها الدولة منها فرقة شكسبير الملكية التي تُعتبر من مسارح البريتوار.

في فرنسا، ومع التوجُّه لخلق مسرح خاص بالشَّعب يختلف جذرياً عن مسرح الكوميدي فرانسيز، تم تأسيس المسرح القومي الشعبي TNP في مدينة باريس عام ١٩٢٠. كذلك فإن الرغبة في تحقيق اللامركزية الثقافية كانت وراء إنشاء مسارح قومية في المحافظات منها المسرح القومي لمدينة ستراسبورغ، بالإضافة إلى المسارح التابعة لبيوتات الثقافة التي تُشرف عليها بلديات المدن في المحافظات.

في أمريكا، طُرح مشروع المسرح الفيدرالي الذي عمل فيه مخرجون هاشون ودام من ١٩٣٥ حتى ١٩٣٩، وعنه انبثقت تجارب هامة منها مسرح الجريدة الحية\*. كما تُعتبر فرقة البريتوار التابعة لمركز لينكولن التي أدارها المخرج إيليا كازان E. Kazan (١٩٠٩-) الراوفا الأميركي للكوميدي فرانسيز، لكنها سرعان ما تحوَّلت إلى مركز للمسيقى والرقص أكثر منه للمسرح.

في العالم العربي، تُعتبر مصر أول دولة

ونَهَى لها صالة أو صالات لتقديم عروضها فيها. نتيجة لذلك فإن السياسة الثقافية للمسارح القومية تختلف حسب سياسة الدولة وطبيعة النظام فيها.

تبنّى أغلب المسارح القومية خطة مسرحية مُحددة تتجلى في وضع ربرتوار\* مدروس ومبرمج لموسم أو لعدة مواسم، لذلك يُطلق على هذا المسرح أحياناً تسمية مسرح الربرتوار *Théâtre de répertoire*. في هذا المسرح يُمكن أن يقتصر إشراف الدولة على تقديم تمويل ماليّ لفرق لها طابع رسمي دون أن تكون بالضرورة مسرحاً قومياً، وذلك تبعاً للسياسة الثقافية في كل دولة على حدة.

أقدم شكل من أشكال إشراف الدولة على المسارح يعود إلى الحضارة اليونانية، وبالتحديد فترة تشكُّل المدينة الديمقراطية، حيث كانت المسابقات التراجيدية تخضع لإشراف هيئة تُعنيها المدينة، وحيث كان المسرح وسيلة لتربية المواطن.

يُعتبر مسرح الكوميدي فرانسيز الذي تأسس في فرنسا عام ١٦٤٠ في فترة الحكم الملكي المطلق أول شكل من أشكال المسارح القومية، وهو يُعتبر اليوم من مسارح البريتوار.

في القرن الثامن عشر، تشكَّلت مسارح قومية في المُدن الكبرى في ألمانيا تحت إشراف الأمراء والملوك بغياب الدولة الموحدة، وكان هذا بداية التوجُّه القومي في المسرح الألماني. ومن أهم أسباب ظهور هذا التوجُّه القومي رفض تبني التقاليد المسرحية الغريبة، وخاصة تلك التي أفرزتها القواعد المسرحية التي فرضتها الكلاسيكية في إيطاليا وفرنسا، والرغبة في الحفاظ على الطابع المحلي للمسرح.

في روسيا القيصرية، تشكَّلت «المسرح

في هذه الدول دوره في انتقال عدد كبير من العاملين في الفرق الخاصة إلى الفرقة التابعة للدولة حيث ينال الفنانون ضمانات ثابتة، وقد كان لذلك دوره في الحد من ظاهرة تشكيل الفرق الخاصة التي نشطت وتكاثرت في الأربعينات والخمسينات، وفي حصر النشاط المسرحي الهام بالمسرح القومي.

في دول شمال أفريقيا توجد صيغ متنوعة لإشراف الدولة على المسارح. فهناك المسارح التي تخضع لإشراف الدولة تمامًا مثل «المسرح الوطني» في الجزائر و «المسرح الوطني» في تونس و«المسرح الوطني» في الرباط، وهناك المسارح التي تحظى بدعم الدولة المالي مثل المسارح الجهوية ومسارح الأقاليم التي تحول أسماء المدن التي تعمل فيها. أما لبنان فلم يعرف سوى الفرق الخاصة.

تشرف على المسرح وتقدم الدعم المالي له. فقد تأسست فرقة تتبع للدولة هي اتحاد الممثلين عام ١٩٣٤. وفي عام ١٩٣٥ تأسست الفرقة القومية التي عُين عزيز عبد (١٨٨٣-١٩٤٢) مخرجًا فيها. كما تأسست معها مجموعة من مسارح البربروار التي تشرف عليها الدولة وتعين المندراء فيها. في بيئة الدول العربية كان يجب انتظار الستينات من هذا القرن لتبرز ظاهرة المسارح القومية. ففي سورية تأسس المسرح القومي عام ١٩٦١ وفي العراق تأسست المؤسسة العامة للسينما والمسرح عام ١٩٦٠ وقلّمت الدعم للفرق الصغيرة، ثم انبثق المسرح القومي العراقي عام ١٩٦٨ عن فرقة المخرج يوسف العاني (١٩٢٧-). في الأردن تعتبر فرقة «أسرة المسرح الأردني» التي تأسست عام ١٩٦٥ الفرقة القومية الأردنية. كان لتأسيس المسارح القومية



# ك

## ■ الكاباريه

Cabaret

Cabaret

انظر: عَرَضُ الْمُتَوَضَّعَاتِ.

## ■ الكابوكي

Kabuki

Kabuki

تسمية مأخوذة من الفعل الياباني Kabuku الذي يعني التلوّز وفقدان التوازن.

ومسرح الكابوكي جزء من المسرح الشرقي\* التقليدي يتدرج ضمن إطار المسرح الجنائي\* لأنه يشتمل على الفناء والرقص.

يعود الكابوكي في أصوله إلى القرن السادس عشر، وقد تطوّر وأخذ شكله النهائي في زمن صعود طبقة التجار، فكان المُمبّر عن تطلّعات هذه الطبقة في صراعها مع النظام الإقطاعي ومع طبقة الفُرسان. من هذا المنطلق يقف الكابوكي الذي يُعتبر مسرحاً شعبيّاً على طرف النقيض من مسرح النُو\* الذي ارتبط بتقاليد الفُرسان الساموراي وبفلسفة الزن القائمة على التركيز والانضباط وتجاوز الذات.

استمد فنّ الكابوكي عناصره من أشكال مسرحيّة أقدم منه مثل الساروغاكو Sarugaku، وهو نوع من العروض الشعبيّة البدائيّة، ومن مسرح النو الذي يُعتبر مسرح النخبة، ومن الكيوغن\*، وهو نوع من الفواصل\* المُضحكة يتخلّل عَرَضُ النو، ومن عروض اللُهي\* ومنها البونراكو\* الذي استعار منه الكابوكي الكثير من

التُغنيّات كوجود راو وموسيقيّين يُرافقون العَرَض، بالإضافة إلى شكل الأداء\* المُستمدّ من اللُهي ويُسَمّى آرَاغوتو Aragoto ويعني الأداء الحثيث الفَحّ.

في البدايات كان الكابوكي عَرَضُ مُنوعات تُشكّل الرقصات المُعصر الأساسي فيه. وكانت النساء تُؤدّي هذه الرقصات في الأحياء الشعبيّة التي تُخالطها الطبقات الدُنيا. عندما تمّ منع هذا النوع من العروض لاحقاً، اختفى العنصر النسائي وصار المُمثّلون الرجال يقومون بأدوار النساء. كذلك طرأ تحوّل على الكابوكي الذي احتفظ ببُنيته كعَرَضُ مُنوعات\* لكنه اكتسب بالإضافة إلى ذلك طابعاً درامياً لأنه صار يستند إلى نصوص لها طابع واقعي، وذلك بتأثير من اشتراك عدد كبير من مُمثلي الكيوغن فيه.

تطرح هذه النصوص مواضيع تاريخيّة تتعلّق بالحروب، أو اجتماعيّة مُستمدّة من حياة الناس. وغالباً ما تستند هذه النصوص إلى حبكة\* عاطفيّة مُشوّقة لا تخلو من طابع المُثف، وتُجمع بين المأساوي\* والمُضحك\*. كذلك فإنّ الشخصيات تكون فيها شخصيات نمطيّة\* لها علاقة بنوعية المواضيع المطروحة (شخصيات نسائيّة وخدم وأنباع).

يتألّف عَرَضُ الكابوكي من فقرات مُنوعة يُمكن تطوير أيّ منها لتُصبح مسرحيّة مُكاملة. وعلى الرغم من الطابع الواقعي الذي يُميّز الجانب الدرامي في العَرَض، إلّا أنّه يحمل طابع

المؤسّلب تُشكّل نظامًا دلاليًا يُساهم في التعريف بالشخصيّات الإيجابية والسلبية وطباعها ومَنَياتها الاجتماعية.

تقوم علامات العَرَض في الكابوكي بالإيحاء بالواقع بدلًا من تصويره لغلبة طابع الأسلية عليها. وهي تُستند في جوهرها على المبدأ الفلسفي الذي يجمع بين الثنائيات المُتعارضة Dualisme. ولذلك نَجِد في عرض الكابوكي التجاوُز والتوازي بين زمن الضياء وزمن القمّة، وبين فضاء الاحتفال وفضاء الحياة اليومية، وبين الأداء الحركي الخارجي (الأداء الأراغوتي) المُستمد من الدُمى في البونراكو والأداء الداخلي.

يُقَدِّم الأداء الأراغوتي في الكابوكي الراقصة على الأغص. ويلجأ إليه المُمثل عندما يلعب أدوار الشخصيّات المُحاربة من فئة الأبطال وخصومهم من الأشرار، أي البَطَل والبَطَل المُضادّ *Contre Héros*، وهما في الحاليتين شخصيّات تميّز بالقوّة والشجاعة، ولذلك فإنّ لها مأكياجًا خاصًا وشعرًا مُستعارًا يجعل قامتها أكثر ارتفاعًا من بقية الشخصيّات.

وبشكل عامّ فإنّ أداء المُمثل في الكابوكي هو أداء مؤسلب فيه استعادة لثنيّات المُمثلين الذي سبقوه لذلك لا يترك حيزًا للارتجال. وكلّ مهارة المُمثل تكمن في قدرته على تقديم الدُور بدقّة وإتقان.

وإعداد المُمثل في فنّ الكابوكي يتطلّب مِرانًا طويلًا يبدأ من الطفولة، ويشمل تعلّم تقنيّة وضع الماكياج الذي يُغفله المُمثل بنفسه. كما يشمل إتقان تقنيّات الأدوار لأنّ المُمثل يختصّ بأداء نفس الدُور فترة طويلة، كما أنّ هناك مُمثلين يختصّون بتقديم أدوار النساء. وقد اشتهرت عائلات مُعيّنة بتقديم فنّ الكابوكي أبا

الأسلية لأنّ عناصره مُرمّزة بشكل كبير. من جانب آخر فإنّ الطابع المُشهدي له أهميّة كبيرة فيه بسبب الدُور الذي يلعبه الديكور والماكياج والزُيّ المسرحي والألوان. كذلك فإنّ الموسيقى مُنصر هامّ في العَرَض، فهي تُرافق المونولوجات الطويلة وتُوحى بالجزء الدرامي للحدّث.

كانت عروض الكابوكي تُقدّم في أمكنة مكشوفة ثم انتقلت إلى صالات واسعة يُحيط الجمهور بالخشبة فيها من جوانبها الثلاثة، وفيها فتحات أسفل الخشبة للجِئِل ولتصاعُد الأبخرة التي تزيد من أهميّة الطابع البصريّ للمشاهد. هناك جزء من الخشبة يمتدّ إلى مكان المُتعرّجين وهو عبارة عن ممرّين أحدهما ضيق والآخر عريض يُسمّيان ممرّ الزهور *Hanamichi* ويُستخدَمان غالبًا لدخول شخصيّات الأبطال. تطوّرت الخشبة فيما بعد وتمّ تجهيزها بقرص يُدور على محور ويسمح بتغيير المشاهد في العَرَض الواحد. في تطوّر لاحق، ومنذ القرن التاسع عشر، دخلت تقنيّات جديدة ساهمت في تطوير الجِئِل، وصارت الإضاءة والتسجيلات الصوتيّة تُستخدَم في تحقيق الإبهار. تُلشع الخشبة باستمرار قبل العروض، لذلك يفسّر المُمثل لاستخدام القناب أو الجوارب لكيلا يتزلق عليها. يرتدي المُمثل الزُيّ المسرحي المُخصّص للكابوكي وهو الكيمونو الياباني ذو الأكمام العريضة. ولا يُستخدَم القناع كما في مسرح النو، وإنما يضع مأكياجًا يكون بديلًا عنه. والماكياج في الكابوكي مُرمّز ومؤسلب تلعب الألوان فيه دورًا هامًا. وهو مُستمدّ من أقمعة النو ومن تماثيل الآلهة البوذية المُلوّنة التي تُبرز تمايز الوجه بشكل واضح من خلال الخطوط المُلوّنة. والألوان في هذا الماكياج

المجال سوزوكي تاداشي Suzuki Tadaashi الذي قَدَّم التراجيديا\* اليونانية مُستخدماً أسلوب المسرح التقليدي.

استفادت السينما اليابانية من عروض الكابوكي خاصة وأن اثنين من أفضل مُخرجي الكابوكي في مدينتي كيوتو وأوزاكا كانا من مؤسسي السينما اليابانية التي نشرت أفلام الكاراتيه الرائجة.

تأثر المسرح الأوروبي في انفتاحه على المسرح الشرقي التقليدي بنوعية العروض التي تحيل عناصر المسرح\* مثل وجود الراوي والممثل اللذين يُقدِّمان المشهد بالسُرْد\* والفعل معاً، وتغيير المناظر أمام المُشاهدين. كذلك تأثر المسرح الأوروبي بتقنية الأداء في المسرح الشرقي ومن ضمنه الكابوكي لأنها تقوم على الأسلية وعلى ابتعاد الممثل عن الدور الذي يُؤدِّيه، وهذا ما استفاد منه بريشت في صياغة نظريته عن التفرُّيب\*.

في المسرح العربي، بدأ الاهتمام بالمسرح الشرقي بتأثير من اهتمام الغرب به، وقد استمدَّ المُخرج التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-) بعض العناصر من عروض الكابوكي في مسرحيته «إسماعيل باشا».

انظر: الشَّرْقِيّ (المَسْرَح\_-).

#### Kathakali

#### Kathakali

#### ■ الكاتاكالي

كلمة هندية تعني الحكاية المُتملَّة.

والكاتاكالي نوع من المسرح الراقص معروف في الجنوب الغربي للهند وله أصول دينية. فهو خلاصة تَجمع بين أنواع الرقص الديني المُتعدِّدة والرقص الشعبي الذي كان معروفاً في كلِّ مقاطعة من المُقاطعات. وهو

عن جَدِّ ولفترة ١٧ جيلاً مُتتابعاً.

وعرض الكابوكي بروامزه وطبيعة مضمونه المُستمدَّ من الأساطير القديمة يُتطلَّب من المُتفرِّج معرفة بالتقاليد المسرحية وتاريخ اليابان لكي يُفكِّك رواز\* القُرْض ويُنِي المعنى. وفي حال كان المُتفرِّج غريباً لا يعرف ذلك، تكون المُتعة\* لديه هي مُتعة مُتابعة الأداء وجماليتها القُرْض البصرية.

يتألف ريرتوار\* الكابوكي من أكثر من ثلاثمائة مسرحية منها ثمانية عشرة مسرحية تُشكِّل الريرتوار الثابت ويَعرِّفها المُتفرِّجون جيِّداً. من أهمَّ الكُتَّاب اللذين كتبوا نصوصاً للكابوكي تشيكاماتسو مونزايمون Chikamatsu Monzaemon (١٦٥٣-١٧٢٤) الذي ترك ما يُقارب مائة وخمسين مسرحية للكابوكي.

حافظ الكابوكي وغيره من أنواع المسرح الشرقي التقليدي مثل النو والبونراكو على جوهره، ولم يطرأ عليه أيُّ تغيير، وظلَّ يُقدِّم في يومنا هذا كما هو كَقُرْض مُتحتفي. وقد استمرَّ ذلك رغم توجُّه تطوير المسرح الياباني من خلال استعارة النموذج الأوروبي (وهذا هو المُنحى الذي أُطلق عليه اسم المسرح الجديد Shingeki). وقد عرِف المسرح الياباني منذ نهاية القرن التاسع عشر محاولات تجريبية لم تنجح تماماً هدفتم لتطوير فنِّ الكابوكي من الداخل، وذلك ضمن حركة التوجُّه الجديد Shimpa الذي اعتُبر دَرساً جديداً بالنسبة للكابوكي الذي سُمِّي الدرس القديم.

اعتباراً من السَّتينات والسبعينات، ومع الرغبة في المُحافظة على الطابع الياباني المحلي وتفسير المسرح الحديث، عادت عروض الكابوكي تُشكِّل مصدر إلهام لمسرح الطليعة الياباني من جديد. وأهمَّ المُخرجين في هذا

الفصل بين مصدرين مُختلِفين للمعلومات التي تُعطى للمُتفرِّج يُؤدِّي إلى نوع من التفرُّيب\*.

وحركات اليد في الكاتاكالِي تُشكِّل نظامًا حركيًّا يُطلق عليه اسم مودرا *Mudra*. وقد تَبَيَّنَت هذه النُظُم الحركيَّة الدَّلاليَّة في كتابات تُشكِّل مَرَجًا ثابتًا، لكنَّ ذلك لا يَمْنَع وجود هامش ارتجاليٍّ كبير يترك للمُؤدِّي. وهذه الروامز يَعرُفها المُتفرِّج جيِّدًا ويَتِمكَّن من تَفكيكِها ممَّا يَسمح له بمتابعة النصِّ الحركي والافعال مع العُرُض. وفي حال عدم معرفتها، يَغيِب المعنى ويكتفي المُتفرِّج بالمتعة\* التي تتولَّد عن مُتابعة جَماليَّة الأداء الرَفيْع.

يَخضع المُؤدِّي في عُرُوش الكاتاكالِي إلى إعداد طويل يَبْدأ منذ الطفولة حيث يَتسلَّمذ الرافض على يد مُعلِّم يَقلِّد إليه مفاتيح اليهنة (انظر إعداد المُثَلِّ). والتدريب يَشْمَل الرِياضَة والرقص وتدرِبات خاصَّة لحركات العيون وعَضَلات الوجه والأيدي (المودرا). والأداء\* في الكاتاكالِي يَجمع بين التمثَل\* والتفرُّيب في آنٍ ممَّا لآته يَرمي إلى المُحاكاة\* من خِلال الحركة، لكنَّ المُبالغة في الحركة يُمكن أن تُحدِّد من التمثَل وتُؤدِّي إلى نوع من التفرُّيب. وهذه المُبالغة الكبيرة في الحركة يُمكن أن تُعِيل إلى حَدِّ الغُف أحيانًا والكاريكاتور أحيانًا أخرى وتُعطى للأداء طابع الفروتسك\*..

ولنُظُم الألوان في الكاتاكالِي قوانينها الصارمة. فالأخضر مثلاً هو لون الجَبَل والثَّقاء، والأحمر يَدلُّ على حُبِّ الذات إلى ما هنالك. وبذلك تَسمح الألوان بالتعريف بالشخصيَّات ووصفاتها. بالإضافة إلى ذلك، هناك فارق بسيط بين الشخصيَّات النبيلة التي تُظَلُّ صامتة دائماً وبين الشخصيَّات المُضحكة التي يُمكن أن يَترافق أداؤها بالصُراخ.

يُشكِّل نموذجًا مُتكاملاً من نماذج المسرح الشرقي\* التليديّ.

أخذ الكاتاكالِي شكله الأوَّلِيّ في القرن السابع عشر حين انفصل عن المسرح الديني\* الذي كان يُقدِّم في المعابد. وقد بدأ منذ تلك المرحلة يُلوِّز شكله الجَماليّ والروامز\* الخاصَّة به، والتي تُتعلَّق بنُظُم الألوان المُستخدَمة والماكياج\* والحركة\* المُمنَّطة، وبنوعيَّة الشخصيات النَمطيَّة\* المأخوذة من الأساطير والملاحم. وما زال الكاتاكالِي يُحفظ بطابعه الطُفُفيّ حتى اليوم لِمُحافظته على رِوامزه المُحدَّدة.

يُعتبر عرض الكاتاكالِي شُلاصة تَجمع بين عناصر المسرح والرقص واليَئناء والإيماء\*. فهو يقوم على وجود جِكاية\* تتألف من مقاطع جِواريَّة مُغتناة مأخوذة من الملاحم السانسكريتيَّة القديمة (المهاباهارانا والرامايانا) يَرويها المُششدون بِمُصاحبة آلات إيقاعيَّة، ويؤدِّيها الرافضون بالحركة، وبذلك يأخذ العرض طابعًا مَلحَميًّا. تُشكِّل الجِكاية بالنسبة للمُؤدِّي كانشاء\* تُلخِّص المخطوط الأوَّلِيَّة للحدث وتَسمح له بهامش كبير من الارتجال\* والتزيينات وإضافة التفاصيل بالحركة. والفصل بين المُششد والمُؤدِّي يُعطى فصلاً واضحاً بين الخطاب\* اللُغويّ والمسموع (موسيقى وغناء) والخطاب المرئيّ (حركة وإيماء وألوان وغيرها). ويُمكن أن يَتزامن الخطابان أو يَتعاقبا بحيث تكون الجُملة المنطوقة مجرَّد نقطة بداية قصيرة يُنتقل منها الرافض لِيُطوِّر معنى مُتكاملاً بالحركة الإيمائيَّة والرقص\*. وبذلك يَحوِّل الأداء\* الإيمائيّ وظيفة إيصال المعلومات لآته يَحتوي على عَلامات بَصريَّة وحركيَّة تَلعب دورًا أساسيّاً في صِلَةٍ التواصُل\* ونقل المضمون إلى الجُمهور\*. وهذا

دخلت هذه الشخصية\* المسرح الغربي بين القرن السادس عشر والثامن عشر، وبقيت أعراف\* المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر في فرنسا فكانت بديلاً عن دور الجوقة\* في المسرح القديم. لكن في حين كانت الجوقة كياناً جماعياً وشاهدًا أساسياً على الحدث وممثلًا عن المدينة في المسرح القديم، فإن كاتم الأسرار هو شخصية فردية ليس لها مرجعية اجتماعية محددة، ولذلك فإن وجوده في المسرحية يُرَدُّ كضرورة درامية فقط. يتلخّص دور كاتم الأسرار في:

- إعطاء معلومات عن الحدث ورواية ما يحصل خارج الخشبة على شكل سَرْد\* (رواية المُرْتَبِ تيرامين في مسرحية فيلدا للفرنسي جان راسين J. Racine ١٦٣٩-١٦٩٩)، وهذا هو الدور الذي كان يقوم به الرسول في المسرح القديم. - التخفيف من استخدام المونولوج، لأن حوار\* كاتم الأسرار مع البطل يشبه كثيرًا حوار الشخصية مع ذاتها. وكانم الأسرار في البنية الدرامية هو انعكاس لشخصية البطل أو صورة عن الأنا لديه، فهو كثيرًا ما يُعْتَلِّص صوت العقل الذي يُخَذُّ من الاندفاع العاطفي للبطل.

هناك بعض الحالات الاستثنائية يلعب فيها كاتم الأسرار دورًا أساسيًا حين يتدخل بمُحَرِّيات الحدث كما هو الحال بالنسبة للمُرضِعة أونون في مسرحية\* فيلدا للفرنسي جان راسين.

في الكوميديا يُعتبر الخادم أو الخادمة\* الرديف الوظيفي لكاتم الأسرار، لكن الاختلاف الأساسي يكمن في كون هذه الشخصيات تحوّل قِراءة وثقافة إنسانية، في حين ظلّ كاتم الأسرار مُحدّدًا بوظيفته كمُحَاوِر أو مُبْلَغ، حتّى ولو كان نَصَه الجوّاري طويلاً. أي إنّه شخصية دون فصل خاص، وبالتالي تنطبق عليه تمامًا صفة الشخصية

يُقدّم عَرَض الكاتاكالفي في المناسبات ويمتدّ العَرَض من حلول الليل حتّى الفَجَر. ويمكن أن يُقدّم داخل المَعْبَد أو في أمكنة مُغلقة، أو بالقرب من المَعْبَد في الهواء الطلق. وفضاء التمثيل مُزدوج يحتوي على حَيَز مُخصّص للموسيقين والمُعَنِّين الذين يقومون بسرد النصّ الكلامي، وحَيَز مُخصّص للراقصين الإيمائيين. وعلى الرغم من هذا التقسيم الواضح إلا أنّ ذلك لا ينفي إمكانية تداخل حَيَز اللّوَب Aire de jeu مع حَيَز المُضَرِّجين لأنّ المُمثلين يُمكن أن يستغلّوا هذا الحَيَز لتقديم مُشاهد المعارك والمواقب.

في العصر الحديث ما زال الكاتاكالفي يُعلّم في مدارس خاصة، وصار من المُمكن قبول النساء فيها بعد أن كان تقديم العُرُوض حصرًا على الرجال. كما اتّسع البريتوار\* فظهرت تجارب لتقديم المسرحيات العالمية بأسلوب الكاتاكالفي.

والكاتاكالفي ليس الشكل الوحيد المعروف في الهند إذ توجد أشكال أخرى هامة مثل الكوتي ياتام Kūṭiyattam الذي أثر على الكاتاكالفي وعلى بقية الأنواع، لكن الكاتاكالفي اكتسب شهرة عالمية وكان له تأثيره على كثير من المُخرجين الغربيين الذين استلّفوا من المسرح الشرقي عناصر لتجديد وتنضير المسرح الغربي. انظر: الشرقي (المسرح-).

■ كاتم الأسرار

Confidant

Confidant

شخصية ثانوية\* ترتبط بشخصية البطل\* وتكون وثيقة الصلة به (صديق أو مُرتَبِ أو وصيفة أو مُرضِعة) بشكل يُسمح لها بمُحاوِرتة والاستماع إلى مكنونات نفسه.

الثانوية.

في مسرح القرن الثامن عشر ومع تراجع التراجيديات كتنوع، ومع التأثيرات التي طالت المجتمع وأدت إلى تغيير مفهوم البطل في المسرح، تغير وضع الشخصيات الثانوية التي صار لها دور أكبر، غابت وظيفة كاتم الأسرار عن المسرح واستبدلت في بعض الأحيان بوظيفة الصديق.

انظر: الشخصية، الشخصية الثانوية، الكومبارس.

## ■ الكانفا

Script

Canovas

كلمة مأخوذة من مفردات النسيج، وهي تدلّ بمعناها العام على قطعة قماش لها خيوط متعايدة ومتباعدة تسمح بنسج نواشيات بالإبرة فوقها بحيث تنغلق الكانفا تمامًا. فيما بعد صارت الكلمة تدلّ في عالم الموسيقى والمسرح والأدب على نصّ أساسي أو ملخص يعرض الخطوط العريضة، ويسمح بتأليف لاحق يتركب على الأصل. وقد استُخدمت الكلمة كما هي في كثير من لغات العالم.

ومصطلح كانفا مأخوذ من الإيطالية Canevaccio وتعني في مفردات المسرح مجموعة المشاهد والمواقف الدرامية والمضحكة التي كان الممثلون يبنون عليها ارتجالهم. عُرِفَت هذه الكلمة في الكوميديا ديلارته وانتشرت مع الممثلين الإيطاليين الذين تنقلوا في كل بلدان أوروبا. وقد كان استخدام الكانفا ضرورة فرضتها طبيعة العروض المتغيرة حسب الجمهور في كل مرة، وكثرة الإنتاج والتقل الذي عرفه الممثلون الإيطاليون.

وكانفا الكوميديا ديلارته تعني المخطط

المبدئي للعناصر الثابتة التي تنسج عليه عروض مختلفة، وهي تشكل بالنسبة للممثل نقطة الاستناد التي يبنى عليها الأداء القائم على الارتجال. والكانفا أكثر إيجازًا من السيناريو المكتوب الذي يعرض مخطط العمل، ويحتوي على ملاحظات مرتبة مشهّدًا بمشهد حول مسار وتطور الحدث الدرامي، كما أنها تختلف عن المخطط السردّي للحدث *Argument* الذي يوجّز الحكاية.

يُمكن أن تكون الكانفا، مثل السيناريو، بديلًا عن النصّ الدرامي ذي الطابع الأدبي في مسرح له أعرافه الثابتة التي يعرفها الممثل والمتفرّج. وهي على العكس من النصّ التقليدي، تسمح للممثل بهامش من الحرية في أدائه لأنها تُمكنه من أن ينسج تنويعات حول موضوع مُحدّد حسب مُطلّبات الجمهور وردود أفعاله، وأن يرتجل أدائه ارتجالًا.

يُعتبر أسلوب الاستناد إلى كانفا جزءًا من التمارين المُتبعة في يومنا هذا لإعداد الممثل في معاهد المسرح. لأنّ ذلك يسمح للممثل الناشئ أن يتطور شخصية أو مواقف وأن ينسج حكاية انطلاقًا من مُعطيات مُحدّدة أو فكرة يقترحها عليه المُدرّب.

انظر: السيناريو، الكوميديا ديلارته.

## ■ الكتابة

Writing

Ecriture

الكتابة بالمعنى الشائع للكلمة في مجال المسرح هي عملية صياغة نصّ مكتوب يخضع لقواعد التأليف المسرحي التي تأخذ بعين الاعتبار تحول النصّ إلى عرض. من هذه القواعد وجود الجوار والإرشادات الإخراجية وتوزيع دخول وخروج الشخصيات، وتطور الفعل

الجديدة التي تجعل قراءة\* المخرج للنص الأصلي.

يُعتبر الإبداع الجماعي\* نوعاً من الكتابة الجماعية *Ecriture collective* تستند بشكل كبير على عمل الممثل\* وارتجاله. وقد تطوّر هذا النوع من الكتابة في المسرح الحديث مع تخطي النظرة التقليدية إلى أولوية النص المكتوب الذي يسبق العرض.

كذلك يُعتبر الإعداد\* نوعاً من الكتابة لأن أية تعديلات تدخل على النص تُعطيه معنى جديداً يختلف عما كان مطروحاً في النص الأصلي.

انظر: القراءة. الإخراج.

#### Carnaval

#### ■ الكرنفال

##### Carnaval

كلمة كرنفال مأخوذة من اللاتينية *Carnem* levare وتعني حرفياً في اللغة العربية، رَفَعَ اللحم. ومرَفَع اللحم في الديانة المسيحية هو احتفال يَتِمُّ في اليوم الذي يسبقُ به الصيام عن اللحم لمدة أربعين يوماً. فيما بعد توسّع استخدام الكلمة، وصار تعبير كرنفال يُطلق على شكل من أشكال الاحتفال\* له طابع شعبي لما فيه من إمكانية للتسليّة والتحرُّر، وكذلك على الاحتفالات التُركية والمَواكب الدينية والدُنيوية التي يَعلَبُ عليها طابع الغروتسك\*.

يُعتبر هذا الشكل من الاحتفالات التُركية استمراراً للاحتفالات الوثنية التي كانت معروفة في أغلب الحضارات القديمة، وعلى الأخص طقوس الاحتفال بالربيع والقطاف التي تُعبر عن الصراع بين الصيف والشتاء بمواكب هَزَلِيَّة. لكن الكرنفال أخذ شكله المعروف تاريخياً مع تكوّن بورجوازية المُدن في القرن الثالث عشر في

الدرامي\* من بداية إلى نهاية، والتقطيع\* إلى فصول ومشاهد أو لوحات وغير ذلك. يُطلق على هذا النوع من الكتابة اسم الكتابة الدرامية.

توسّع معنى الكتابة في النقد الحديث مع تطوّر النظرة إلى مفهوم اللغة. فقد اعتُبر لغة كلّ ما يسمع بتحقيق التواصل\* ويشكّل نظاماً دلاليّاً متكاملًا من العلامات كالحركة واللون والصوت والإشارات. نتيجة لذلك اعتُبرت الكتابة عملية تتجاوز صياغة النصّ اللغويّ المكتوب لتشمل كلّ عملية إبداعية يشكّل فيها معنى ما وتدخل في نطاق عملية التواصل.

في مجال المسرح حيث تتضمّن اللغة المسرحية كلّ ما هو مرئيّ ومسموع على الخشبة\* كالديكور والأكسسوار\* والزُيّ المسرحي\* ونظم الألوان والموسيقى والمؤثرات الصوتية\* وغيرها من العناصر التي تُشكّل خطاباً جديداً يختلف بطبيعته عن النصّ المكتوب، اعتُبر الإخراج\* عملية صياغة جديدة للنصّ الدرامي ونوعاً من العمل الدراماتيّ يُبرز رؤية المخرج\*، ونصّاً مُستقلاً وجديداً للمسرحية هو نصّ العرض.

مع هذا التمييز بين نصين، صار من المُمكن الحديث عن الكتابة المسرحية *Ecriture théâtrale* التي تشمل الكتابة الدرامية *Ecriture dramatique* (وهي نصّ المسرحية)، والكتابة المُشهدية *Ecriture scénique* التي هي جزء من عمل المخرج ضمن فنّ الإخراج.

من العوامل التي لعبت دوراً هاماً في تثبيت المفهوم الجديد للكتابة تحرُّر العرض المسرحي من الأعراف\* التي تُعطيه شكلاً مُحدّداً، ممّا أدّى إلى النظر إلى الإخراج كمعمل إبداعيّ مُستقلّ ومُوازٍ لعمل الكاتب، وهذا ما يجعل من كلّ عرض من العروض لمسرحية ما نوعاً من الكتابة

جهة أخرى جانبه اللعبي الذي يترك للمشاهدين حرية التصرف بقوية، وإمكانية تحطّي المسار المرسوم، والانعقاد من خلال الرقص والتمثيل والفناء والتكرّر.

### التكرّر في الكرنفال:

يقوم الكرنفال أساساً على مفهوم التكرّر بأشكال كائنات إنسانية وحيوانية. ولعبة التكرّر هذه تكسر الروابط بين المشاركون والمجتمع وتسمح له أن يدخل في نشاط لعبي مُبرّر يُعبر عن الرغبات الكامنة لديه فيحقّق الانعقاد والتفريغ من خلال الضحك.

### الكرنفالي Le carnavalesque:

تحدّث الباحث الروسي ميخائيل باختين M. Bakhtine في دراسته عن المؤلف الفرنسي فرانسوا رابليه F. Rabelais عن الكرنفال والضحك الشعبي فقابل بين بُنيّتين متناقضتين: الأولى تأخذ شكل كتلة كلاسيكية مُغلقة لا يمكن اختراقها، وتتمثّل في الحياة الاجتماعية المُنظمة بقوانين وأسس، والثانية تأخذ شكل كتلة غروتسكية مُتغيرة ومفتوحة يمكن اختراقها من خلال الفُتحات العديدة فيها. وقد اعتبر باختين أنّ أهمّ مظاهر الكتلة الغروتسكية هو الكرنفالي Le carnavalesque الذي استقى مُكوّناته من الكرنفال. واعتبر أنّ الضحك الكرنفالي هو الضحك الشعبي المُعبر عن كلّ ما هو سُفليّ ودنيء (دون أيّ معنى انتقاصي) مُقابل ما هو رفيع وكلاسيكيّ.

وقد اعتبر باختين أنّه على الرغم من وجود برنامج مُحدّد للكرنفال إلا أنّه كان دائماً يترك حيزاً كبيراً للّعب على مُستوى الفرد وعلى مُستوى الجماعة، وأنّ علاقة المشاركون بالكرنفال

أوروبا، وكان بشكل غير مُباشر رّة فعل على الطابع الصارم للشعائر الدينية الكنسية.

في الفترة الواقعة بين القرن الثالث عشر والسادس عشر، تحوّل الكرنفال من احتفال فوضويّ لا يخضع لقالب مُحدّد، إلى احتفال مُنظم كانت تُشرف عليه مجموعات عُرفت باسم *Compagnies joyeuses*. لكنّ السلطة ما لبثت أن حاولت احتواءه فصار له طابع رسميّ نوعاً ما لآته دخل في قالب تنظيميّ عامّ. وهكذا تحوّل الكرنفال من عيد شعبيّ إلى شكل احتفاليّ يحتلّ فيه الشعب موقع المُضجّر لا المُشارك، لأنّ المواقب فيه صارت تحتوي على محطات تُقدّم فيها فواصل\* أو مشاهد تمثيلية.

وقد أفرز ذلك التحوّل في الكرنفال أشكالاً فُرجية\* تنوّعت بتنوّع المُناطق، وكانت أحد أهمّ مصادر تكوّن المسرح في أوروبا. ففي فرنسا على سبيل المثال انبثق عن الكرنفال المونولوج الدراميّ وعروض الخماقات وعيد المجانين، وكلّها نوع من المُحاكاة التهكميّة للظواهر الجدلّية في الحياة. وفي ألمانيا ظهرت تمثيلات كرنفالية هي مسرحيات بداية الضياع *Fastnachtspiel* في مدينة نورمبرغ، وهي المُرافف الألمانيّ لعيد المجانين في فرنسا. في إيطاليا أفرز الكرنفال ما أطلق عليه اسم *Zanni* وهي التسمية الإيطالية القديمة للأحمق، ومنها ظهرت شخصيات الخدم في الكوميديا ديلارته\*. وفي إنجلترا انبثقت عن الكرنفال عروض تنكريّة يُطلق عليها اسم مسرحيات التكرّر *Mummers play* الساخر.

ولأنّ الكرنفال تأرجح في تاريخه بين العقوبة والتنظيم، يُمكن اعتباره احتفالاً له طابع مزدوج. إذ إنّ له من جهة برنامج المرسوم الذي يطرّ مكان وزمان الاحتفال ومساو، كما أنّ له من



لِيَشْمَلْ كُلَّ أَعْمَالِ الْكُتَّابِ وَالْفَنَّانِينَ الْيُونَانِ وَالرُّومَانِ الَّذِينَ اعْتَبَرُوا نُمُودَجًا يُحْتَذَى مِنْذُ عَصْرِ النِّهْضَةِ فِي أَرْوَبَا، وَالَّذِينَ اعْتَبَدَتْ كِتَابَاتُهُمُ النَّظَرِيَّةَ، وَعَلَى الْأَخَصِّ فَنِّ الشُّعْرِ\* لَأَرْسَطُو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) وَهُورَاس Horace (٦٥-٨ ق.م) كَمَزْجٍ يَبِيعُ. وَهَذَا يُقَسَّرُ تَسْمِيَةَ الْإِتْبَاعِيَّةِ الَّتِي تُسْتَعْمَلُ أَحْيَانًا فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ كَمُرَادِفٍ لِكَلِمَةِ كِلَاسِيكِيَّةٍ.

جَدِيرٌ بِالذِّكْرِ أَنَّ صِفَةَ الْكِلَاسِيكِيَّةِ لَمْ تُطْلَقْ عَلَى هَذَا التَّيَّارِ إِلَّا بَعْدَ انْتِهَاءِ نَاقِثِهِ، وَتَحْدِيدًا فِي فِتْرَةٍ إِعَادَةِ الْحُكْمِ الْمَلَكِيَّ إِلَى فِرَنَسَا Restauration فِي الْقَرْنِ الْتَّاسِعِ عَشَرَ.

لَكِنَّ كَلِمَةَ كِلَاسِيكِيَّةٍ اكْتَسَبَتْ فِيمَا بَعْدَ مَعْنَى أَكْثَرَ شُمُولِيَّةٍ مِنَ التَّسْمِيَّاتِ الَّتِي تُطْلَقُ عَلَى بَقِيَّةِ التَّيَّارَاتِ الْفِكْرِيَّةِ وَالْفَنِّيَّةِ وَالْجَمَالِيَّةِ مِثْلَ الرُّومَانَسِيَّةِ\* وَالرَّمْزِيَّةِ\*. إِذْ صَارَتْ كَلِمَةُ كِلَاسِيكِيَّةٍ تُطْلَقُ عَلَى كُلِّ الْأَعْمَالِ الرَّفِيعَةِ الْمُعْتَرَفِ بِهَا وَالَّتِي تُصَمِّدُ أَمَامَ عَامِلِ الزَّمَنِ. وَلِذَلِكَ يُمَكِّنُ الْحَدِيثَ عَنْ أَعْمَالِ كِلَاسِيكِيَّةٍ فِي كُلِّ الْمَدَارِسِ الْفَنِّيَّةِ وَالْأَدَبِيَّةِ.

### الكِلَاسِيكِيَّةُ كِتَابَةً جَمَالِيَّةً:

اسْتَحْدِثَتْ مَفَاهِيمُ الْجَمَالِيَّةِ الْكِلَاسِيكِيَّةِ مِنَ الْأَعْمَالِ الْيُونَانِيَّةِ الَّتِي اعْتَبِرَتْ نُمُودَجًا يَحْوِلُ طَائِفُ الدِّيمُومَةِ. وَهَذَا النُّمُودَجُ يَقُومُ عَلَى مَبْدَأِ التَّنَاقُضِ وَالتَّوَاتُفِ وَالثَّبَاتِ وَالِاعْتِدَالِ وَالْبَسَاطَةِ الْوَقُورَةِ وَالْجَلَالِ الَّتِي يُعْطِي لِلْعَمَلِ تَجَانُسًا وَوَحْدَةً. وَهُوَ يُنْطَلِقُ فِي مَبَادِئِهِ مِنَ الْمَقْلَانِيَّةِ الَّتِي تُمَيِّزُ تَرْكِيبَةَ الْفِكْرِ الْكِلَاسِيكِيِّ كَكُلِّ.

اعْتَبِرَتْ هَذِهِ الصِّفَاتُ مَعَايِيرَ تَحَوَّلَتْ إِلَى قَوَاعِدٍ\* إِلْزَامِيَّةٍ فِي الْأَدَابِ وَالْفَنُونِ الْأَوْروپِيَّةِ اعْتِبَارًا مِنَ الْقَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ وَبِتَأْثِيرِ مِنْ ظُرُوفِ سِيَاسِيَّةٍ وَاجْتِمَاعِيَّةٍ أَهْمَتَا:

هِيَ عِلَاقَةُ مُعَاكِسَةٍ تَمَامًا لِمَا يَحْصُلُ فِي الْإِحْتِفَالِ الْجَدِيَّةِ. فَإِذَا كَانَ الْكِرْتِفَالُ يَقْتَرِضُ أَسَاسًا نَوْعًا مِنَ الْمُشَارَكَةِ مِنْ خِلَالِ التَّنَكُّرِ وَتَشْكِيلِ الْمَوَاقِبِ، فَإِنَّ هَذَا التَّنَكُّرَ بِالذَّاتِ يُحَرِّرُ الْإِنْسَانَ وَيُزِيلُ الرُّوَادِعَ وَيَسْمَحُ بِالْإِنْتِقَاقِ.

### الْكِرْتِفَالُ الْيَوْمَ:

فِي يَوْمِنَا هَذَا، وَمَعَ تَغْيِيرِ النَّظَرَةِ إِلَى مَفْهُومِ الزَّمَنِ (مِنْ زَمَنِ دَائِرِيٍّ يَتَحَدَّدُ بِذَوْرَةِ الطَّبِيعَةِ وَالْفَصُولِ إِلَى زَمَنِ تَطَوُّرِيٍّ تَارِيخِيٍّ غَيْرِ تَكَرَّرِيٍّ)، فَقَدْ كِرْتِفَالُ مَعْنَاهُ الْأَوَّلُ كَاسْتِعَادَةِ لَذَوْرَاتِ الطَّبِيعَةِ وَكَإِرْجَاعٍ إِلَى صِرَاحِ الْعَنَاصِرِ الْمَكُونَةِ لِلْحَيَاةِ وَتَجَلُّدِهَا، وَتَحَوُّلٍ إِلَى فُولْكْلُورٍ مَرْجُوعِيَّتِهِ هِيَ الْكِرْتِفَالُ بَعْدَ ذَاتِهِ. كَمَا غَلَبَ عَلَيْهِ الطَّائِفُ السِّيَاحِيُّ الْمُتَنَزِّهُ فَقَدْ مَعْنَاهُ الْأَوَّلُ رَغْمَ اسْتِمْرَارِهِ، وَهَذَا مَا نَجِدُهُ عَلَى سَبِيلِ الْوِثَالِ فِي كِرْتِفَالِ رِيودِي جَانِيرو فِي الْبِرَازِيلِ. انْظُرْ: الْفِرُوتِسْكَ، الْمُضْجِيكُ، الْإِحْتِفَالُ.

### الكِلَاسِيكِيَّةُ وَالْمَسْرُوحُ

#### Classicism

#### Classicisme

الْكِلَاسِيكِيَّةُ تَسْمِيَةُ تُطْلَقُ عَلَى تَيَّارِ فِكْرِيٍّ وَجَمَالِيٍّ قَبْلُورٍ فِي الْقَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ، وَيَسْتَحْدِثُ أَصُولَهُ مِنَ الْحَضَارَةِ الْيُونَانِيَّةِ وَالرُّومَانِيَّةِ.

أَصْلُ الْكَلِمَةِ مِنَ classius اللَّاتِينِيَّةِ الَّتِي تَعْنِي طَبَقَةً، وَهِيَ صِفَةٌ تَرْتَبِطُ عَادَةً بِالْكَاتِبِ الْكِلَاسِيكِيِّ الَّتِي يَكْتُبُ لِلطَّبَقَةِ الرَّاقِيَةِ Scriptor classius، وَيُقَابِلُهُ الْكَاتِبُ الْبِرُولِيَتَارِيَّ الَّتِي يَكْتُبُ لِلطَّبَقَةِ الدُّنْيَا Scriptor proletarius.

يُسْتَدَلُّ مِنْ تَطَوُّرِ مَعْنَى الْكَلِمَةِ أَيْضًا أَنَّ صِفَةَ الْكِلَاسِيكِيَّةِ كَانَتْ تُسْتَعْمَلُ لِلذَّلَالَةِ عَلَى الْمُؤَلَّفَاتِ الَّتِي تُسَمَّوْنَ أَنْ تُدْرَسَ فِي صَفُوفِ الْمَدَارِسِ وَالْجَامِعَاتِ Class. وَقَدْ اتَّسَعَ الْمَعْنَى فِيمَا بَعْدَ

المُحلّي. ثار فلاسفة القرن الثامن عشر  
الألمان مثل غوتولد لسنغ G. Lessing  
(١٧٢٩-١٧٨١) وجوهان لفسغانغ  
غوته J.W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وهردر  
Herder وفردريك شيلر F. Schiller (١٧٥٩-  
١٨٠٥) في البداية على هيئة النماذج الأدبية  
الفرنسية التي اعتبروها نوعاً من القيود، ثم  
عادوا إليها بعد انتهاء حركة «العاصفة  
والاندفاع» *Sturm und Drang* في ردة فعل  
على النزعة الفُضائية والهيجان العاطفي  
الرُوماني. وقد أُطلق على الكلاسيكية  
الألمانية اسم كلاسيكية فايمار. أمّا في  
إنجلترا فقد دعا بعض المُنظرين لكتابة دراما  
مُنظمة استمدوا مَعالِمها من الكلاسيكية  
الفرنسية مباشرة، وتقوم على احترام قاعدة  
حُسن اللَّيَاقَة\* ومُشابهة الحقيقة\*. من هؤلاء  
المُنظرين والكتاب بن جونسون Ben Jonson  
(١٦٣٧-١٧١٧) وجون درايدن J. Dryden  
(١٦٣١-١٧٠٠). ومع أنّ الكلاسيكية  
الإنجليزية استمرت حتى القرن الثامن عشر،  
إلا أنها لم تُشكّل تياراً واضح المعالم.

#### المُصرّح الكلاسيكي:

عندما كتب الكلاسيكيون الفرنسيون في  
القرن السابع عشر أعمالهم لم يقصدوا وضع  
أسس لتيار ما، وإنما مُحاكاة أعمال القدماء التي  
اعتبروها نموذجاً. لكنّ فهمهم لهذه النماذج أتى  
عبر ترجمة الإيطاليين لكتب فنّ الشّعْر المُختلفة  
وعبر تفسيرات المُنظرين الفرنسيين للمعاني  
الجمالية التي تُطرّحها.

تُعتبر الكلاسيكية التيار الوحيد الذي تجلّى  
في المسرح بشكل كتابة مُعيّن وشكل عرَض  
مُحدّد فرضته الأعمال التي ظهرت على مرحلتين

- تشكّل حُكم مركزيّ هو الحكم المَلَكِيّ  
المُطلق في فرنسا.

- التطوّر الفكريّ باتجاه العقلانيّة Rationalisme  
التي يُخلّطها الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت  
R. Descartes. فقد اعتُبر العقل أساساً للعلم  
ومُحرّكاً للعالم لأنّه يجمع بين اللذين يَتِمون  
إلى ثقافات مُختلفة. من هذا المُطلق كانت  
الكلاسيكية ردة فعل رافضة لجمالية الباروك\*  
التي تُناقض هذا التوجّه تماماً وكانت سائلة  
قبل الكلاسيكية تماماً.

- بروز اتجاه فلسفيّ يتحوّل إلى استنباط ما هو  
دائم ممّا هو زائل ومُتحوّل، وفرضه تحت  
اسم الحقيقة. من هنا ظهر مبدأ الحقيقة  
المُطلقة والجميل *Le Beau* والطبيعة الجميلة  
*La belle nature*. ولئن كان عصر النهضة  
الإيطاليّ قد مهّد لظهور الكلاسيكية من خلال  
المذهب الإنسانيّ Humanisme الذي انتشر  
فيها، فإنّ الكلاسيكية في فرنسا أخذت شكل  
تيار سائد ومُسيطر بفضل الأكاديميات التي  
فرضت أسسها كقواعد لا يُمكن مخالفتها،  
ويُفضل مُنظرين أمثال نيقولا بوالو  
N. Boileau (١٦٣٦-١٧١١)، وكتاب أمثال  
جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) وجان  
دو لا برويير J. La Bruyère، وفنانين أمثال  
الرسام نيقولا بوسان N. Poussin والمعماريّ  
جان فرانسوا مانسار J.F. Mansard. وقد ظلّ  
تأثير الكلاسيكية ملموساً في الآداب والفنون  
الأوروبية طيلة القرنين السابع عشر والثامن  
عشر. لكنّ هذا التأثير لم يكن متساوياً في كلّ  
دول أوروبا، إذ لم تُقبل الكلاسيكية بغض  
النسبة في إسبانيا وإنجلترا، ورفضت بجمّة في  
ألمانيا حيث كان للتوجّه القوميّ دوره في عدم  
قبول التأثيرات الخارجية وفرض الطابع

ضرورات القرض المسرحي في ذلك الوقت (وحدة المكان، والتقطيع\* إلى فصول خمسة وعدد غير مُحدد من المشاهد، والربط بينها بحيث لا تبقى الخشبة\* فارغة أبدًا، واستخدام الشعر والوزن الإسكندري\* واللغة الرفيعة بما تتطلبه من إلقاء\* مُفخَّم وتنظيم *Déclamation* على صعيد العرض. كذلك وضَّح شيرير علاقة هذه المُكوّنات بالواقع الذي يُصوّره العمل ويدّوق الجمهور (قاعدتي حُسن اللياقة\* ومُشابهة الحقيقة).

اتّبعَت هذه القواعد في التراجيديات والكوميديات مع تمايزٍ مُستمدّ من الفروق التي طرحها أرسطو أصلًا بين النوعين في كتابة فنّ الشعر\*. لذلك تُعتبر الكوميديا الكلاسيكية كوميديا رفيعة، على العكس من الأشكال الكوميديّة الشعبية التي لم تلتزم بقواعد واعتُبرت أقلّ شأنًا. من الملاحظات أنّ الأعمال التي تُعتبر كلاسيكية تمامًا محدودة العدد. لكنّ القواعد التي فرضتها نالت قوّةً وثباتًا وديمومة حتى إنّها أطّرت المسرح وقَيّدتَه وجَمّدتِ الرؤية التي يطرحها حول العلاقة بالواقع. وقد امتدّ تأثير هذه القواعد حتى الثورة الرومانسية\* التي رفضتها نهائيًا فاتحة الباب بذلك أمام الواقعيّة\* والطبيعيّة\* وغيرها من المدارس.

#### الكلاسيكية الجديدة Neo Classicisme :

تسمية تُطلَق في النقد الإنجليزي على الأعمال التي تستوحي من نموذج القدماء وبهذا المنظور اعتُبرت الكلاسيكية الفرنسية كلاسيكية جديدة.

كذلك تُطلَق صيغة الكلاسيكية الجديدة على الأعمال التي أتت في مرحلة لاحقة للكلاسيكية الفرنسية وتستوحي منها ومن القدماء، وكانت

ما بين ١٦٠٠ و ١٦٤٠ ويطلق عليها اسم التراجيديات الإنسانية *Tragédie humaniste*، وبين ١٦٤٠ و ١٦٧٠ وتُعتبر أعمالًا كلاسيكية تمامًا. وقد اعتُبرت الأعمال التي تتطابق مع هذه المعايير أعمالًا جيّدة. تُعَدّ بعض نصوص الكاتب الفرنسي بيير كورني *P. Corneille* (١٦٠٦-١٦٨٤) وكلّ أعمال جان راسين في التراجيديات\* ومسرحيات موليير *Molière* (١٦٣٢-١٦٧٣) في الكوميديا\* من أهم الأعمال الكلاسيكية. هذه الأعمال لا تلتزم بالقواعد الكلاسيكية من ناحية الكتابة فقط وإنّما تتجلى معالم الكلاسيكية فيها على الصعيد الفكري أيضًا، إذ إنّها تنطلق من مفهوم مُحدد هو عموميّة النماذج الإنسانية التي تطرحها وصلاحيّتها لكلّ الأزمنة.

يُمكن الحديث اليوم عن دراماتورجية\* كلاسيكية متكاملة ينسجم فيها الشكل مع المضمون والنص مع القرض، وهذا ما أوضحه الباحث الفرنسي جاك شيرير *J. Scherer* في كتاب «الدراماتورجية الكلاسيكية في فرنسا» (١٩٥٠) حيث فصل مُكوّنات العمل المسرحي الكلاسيكي إلى بُنية داخلية وبُنية خارجية.

اعتبر شيرير أنّ البنية الداخلية أو العميقة للنص تتعلّق بطبيعة المواضيع التي يختارها المؤلف قبل أن يشرع بالكتابة، وبالقواعد التي تُحدد بناء العمل ومنها وحدة الزمان ووحدة الفعل وتطوّره من مُقدّمة\* وعقّدة\* وانقلاب\* وخاتمة\*، بما في ذلك دور العائق\* وطبيعته ضمن الصراع\*، وطبيعة الشخصيات (شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية) وانتمائها الاجتماعي (ملوك وأمرأة).

أمّا البنية الخارجية أو السطحية فتتعلّق بطريقة المُعالَجة وبشكل الكتابة الذي يتناسب مع

انظر: القواعد المسرحية، الأنواع المسرحية.

## ■ الكواليس

مُصْطَلَحٌ يَتَنِمَّى إلى مُفْرَدَاتٍ تَقْنِيَّاتِ المسرح. وقد دخل إلى لغة الحياة اليومية بِمَعْنَاهُ المسرحي، إذ يُمكن الحديث عَمَّا «يُبدور وراء الكواليس».

تُسْتَعْمَلُ كلمة كواليس (ومفردا كالوس) في اللغة العربية بلفظها الفرنسي *Coulisses*. وهذه الكلمة التي ظهرت عام ١٢٠٠ مُشتَقَّةٌ من فعل *Couler* الذي يعني انساب. وقد كانت الكلمة تُعْنِي عند ظهورها السَّكَّةُ التي تُنْسَابُ عليها قطعة مُتَحَرِّكة، وصارت تُسْتَعْمَلُ في المسرح للدلالة على جُزءٍ من المسرح لا يُظْهِرُ لِلْعَيَانِ تَغْطِيهِ الستائر أو يَقْطَعُ الديكور، ويُحدِّدُ أبعاد الخشبة من اليمين واليسار ومن جهة العُمُق.

وللكواليس وظيفة عملية في المسرح لأنها المداخل التي يُمكن للممثلين ولقَطْعِ الديكور أن تَدْخُلَ وتَخْرُجَ منها إلى الخشبة. ومن هذا المُنْطَلَقِ يُمكن اعتبار الفُتُحات الموجودة في أسفل الخشبة *Trappes* نوعًا من الكواليس. وانطلاقًا من هذا التعريف للكواليس، يُمكن اعتبار أنها كانت موجودة في كُلِّ مكان يُقدِّم فيه عَرْضٌ مسرحي حتَّى قبل أن تَكْتَسِبَ هذا الاسم.

وقد عُرِفَتْ هذه الفُتُحات في المسرح اليوناني والروماني، وفي كُلِّ الأمكنة المُشْيِدة التي كانت تُقدِّم فيها عُرُوضٌ مسرحية في القرون الوسطى كالخشبة الإليزابيثية *Scène élizabéthaine* حيث كانت موجودة في كُلِّ الأمكنة التي تُسْتَخْدَمُ للتُمثِيلِ بما فيها الطوابق العليا من الخشبة. أمَّا حين يُقدِّمُ العَرْضُ على يَنْصَاتِ مُرتَجِّلَةً كما في

رَدَّة فعل على البَهْرَجَةِ التي مَيَّزَتِ الفنون بشكل عام. شكَّلت الكلاسيكية الجديدة بهذا المعنى تيارًا ظهر اعتبارًا من بداية القرن الثامن عشر وحتى نهاية الثلث الأول من القرن التاسع عشر، كما عاد إلى الظهور في قُرَآت مُخْتَلِفَةٍ حتى القرن العشرين.

## المسرح الكلاسيكي التَّوَم:

رُفِضَتْ الكلاسيكية من قِبَلِ أجيال الشباب على مَدَى العصور كَرَّةً فعل على النظرة المُتَّصِلَةُ إلى المذهب الكلاسيكي كَمَرَجٍ وحيد لما هو جَيِّد. مع ذلك ظَلَّتْ بعض العناصر الكلاسيكية موجودة في الأعمال التي أُطْلِقَ عليها اسم المسرحية مُتَّعَةً الصُّنْعَ *Pièce bien faite*، وفي الميلودراما وفي مسرح البولقار، وفي كُلِّ المسرحيات التي حافظت على بعض القواعد الكلاسيكية.

اعتبارًا من بداية القرن العشرين، وفيمن التوجُّه لتجديد الحركة النقدية وأدواتها، ظهرت قِراءات جديدة وأكثر حيوية للأعمال الكلاسيكية تَخَطَّتْ قِصِيَّةَ القواعد إلى ما له علاقة بجوهر هذه الأعمال. من أهمِّ هذه البحوث النقدية كِتابات رولان بارت *R. Barthes* وجان ستاروبنسكي *J. Starobinsky* وشارل مورون *Ch. Mauron* ولويسيان غولدمان *L. Goldman* وجان بيير فرنان *J.P. Vernant*.

على صعيد الإخراج، ظهرت مُحاولات لتقديم الكلاسيكيات اليونانية والفرنسية في قِراءاتٍ جديدة. من أهمِّ المُخْرِجين الذين عَمَلُوا فيمن هذا التوجُّه الفرنسيين أنطوان فيتيز *A. Vitez* (١٩٣٠-١٩٩٠) وأريان موشكين *A. Mnouchkine* (١٩٣٩-) والألماني بيتر شتاين *P. Stein* (١٩٣٧-).

مُخْتَلَفًا لِأَنَّهُ يَكْتِفُ عَمَلِيَّاتِ التَّحْضِيرِ الَّتِي يَقُومُ بِهَا الْمُثْمَلُونَ وَالتَّضَيُّونَ. وَقَدْ لَجَأَ الْمُخْرُجُونَ الْمُعَايِرُونَ إِلَى حَذْفِ الْكَوَالِيْسِ وَإِظْهَارِ هَذِهِ الْعَمَلِيَّاتِ التَّحْضِيرِيَّةِ ضِمْنَ التَّوْجُّهِ لِإِبْرَازِ آيَةِ الْعَمَلِ الْمَسْرُحِيِّ بَدَلًا مِنْ إِخْفَائِهَا، وَذَلِكَ لِتَحْقِيقِ الْمَسْرُحَةِ\*.

انظر: المكان المسرحي، الخشبة والصالة.

### ■ الكوريغرافيا Choreography Chorégraphie

مُصْطَلَحٌ يَعْنِي الْيَدِمَ فَنَّ تَصْمِيمِ الرُّقَصَاتِ. وَتُطْلَقُ تَسْمِيَةُ كُورِيغْرَافٍ *Chorégraphe* عَلَى مُصَمِّمِ الرُّقَصَاتِ وَالْمَسْؤُولِ عَنِ التَّنْظِيمِ الْعَامِّ لِلْحَرَكَةِ\* فِي التَّرَضُّصِ.

تُسْتَعْمَلُ كَلِمَةُ كُورِيغْرَافِيَا كَمَا هِيَ فِي أَغْلَبِ اللُّغَاتِ وَفِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ أَيْضًا، وَهِيَ تَعْنِي حَرْفِيًّا فَنَّ تَدْوِينِ حَرَكَاتِ الرُّقْصِ لِأَنَّهَا مَنْحُوْتَةٌ مِنَ الْكَلِمَتَيْنِ الْيُونَانِيَّتَيْنِ *choreia* الَّتِي تَعْنِي رُقَصَاتِ الْجَوْقَةِ، وَ *Graphia* الَّتِي تَعْنِي تَدْوِينَ. وَقَدْ ظَلَّ هَذَا الْمَعْنَى سَائِلًا حَتَّى الْقَرْنَ الْخَامِسَ عَشَرَ.

عُرِفَ تَدْوِينُ حَرَكَاتِ الرُّقْصِ فِي مُعْظَمِ الْحَضَارَاتِ الْقَدِيمَةِ بِسَبَبِ ارْتِبَاطِ الرُّقْصِ بِالطُّقُوسِ الدِّينِيَّةِ، فَقَدْ تَرَكَ الْفَرَاعَةُ رُسُومًا تُوضِّحُ مُخْتَلِفَ الْوَضْعِيَّاتِ الرَّاقِصَةِ عَلَى جُلْدَانِ الْمَعَابِدِ، وَفِي الْحَضَارَاتِ الشَّرْقِيَّةِ تَوُثِّتُ حَرَكَاتِ الرُّقْصِ الْمُرْتَّزَةِ وَتَثَبَّتْ فِي نَصُوصِ (انظر الكاتاكالي). وَقَدْ تَطَوَّرَتْ أَسَالِيْبُ تَدْوِينِ حَرَكَاتِ الرُّقْصِ مَعَ الزَّمَنِ إِذْ كَانَتْ الرُّقَصَاتُ تُسَجَّلُ بِوَسْطَةِ رَاغِزَةٍ مُعَيَّنَةٍ تَمْتَدُّ الْأَحْرَفُ، أَوْ بِوَسْطَةِ رَسْمٍ تَخْطِيطِيٍّ لِلْحَرَكَةِ تَمَامًا كَمَا تُدَوِّنُ الْمَوْسِيقَى بِالنُوتَاتِ، وَهَذَا هُوَ مَعْنَى تَعْبِيرِ *Orchesographie* الَّذِي يَعْنِي تَسْجِيلَ الرُّقَصَاتِ.

مَسْرَحُ الشَّارِعِ\* وَمَسَارِحُ الْأَسْوَاقِ\*، فَقَدْ كَانَتْ السَّنَارَةُ الَّتِي تَحْجُبُ غَلْفِيَّةَ الْبِنَشَةِ عَنْ أَعْيُنِ الْمُتَفَرِّجِينَ بِمَنَابَةِ الْكَوَالِيْسِ لِأَنَّ تَغْيِيرَ الْمَلَابِسِ كَانَ يَتِمُّ فِيهَا. لَكِنْ وَجُودُ الْكَوَالِيْسِ بِمَعْنَاهَا الْحَدِيثِ مُرْتَبِطٌ بِسِنُوغْرَافِيَا\* الْمَكَانِ\* فِي الْعَلْبَةِ الْإِيطَالِيَّةِ\* حَيْثُ تَأْخُذُ الْخَشْبَةُ\* شَكْلَ مُكْمَبٍ تُحَدِّدُ الْكَوَالِيْسِ جُلْدَانَهُ الثَّلَاثَةَ الْمُقَابِلَةَ لِلْجُمْهُورِ\*. وَقَدْ صَارَتْ الْكَوَالِيْسُ مَعَ الزَّمَنِ جُزْءًا مِنَ أَعْرَافِ\* الْمَكَانِ الْمَسْرُحِيِّ مِثْلَهَا مِثْلُ السَّنَارَةِ\* وَاللُّوْحَةِ الْخَلْفِيَّةِ\*.

فَرَجِيَّةُ الْعَادَةِ فِي لُغَةِ الْمَسْرَحِ أَنْ يُطْلَقَ عَلَى الْجِهَةِ الْيُمْنَى مِنَ الْخَشْبَةِ جِهَةُ الْبَاحَةِ *Côté Cour* وَهِيَ الْمُدْخَلُ الَّذِي يَأْتِي مِنْهُ الْقَادِمُونَ مِنْ دَاخِلِ الْمَدِينَةِ، وَعَلَى الْجِهَةِ الْيَسْرَى جِهَةُ الْحَدِيقَةِ *Côté Jardin*، وَهِيَ الْمُدْخَلُ الَّذِي يَأْتِي مِنْهُ الْقُرْبَاءُ الْقَادِمُونَ مِنْ خَارِجِ الْمَدِينَةِ، وَذَلِكَ عُرِفَ مِنَ أَعْرَافِ الْمَكَانِ فِي الْمَسْرَحِ الْغَرْبِيِّ.

وَالْكَوَالِيْسُ هِيَ الْقِسْمَةُ الَّتِي تُسَمَّحُ بِانْتِقَالِ الْمُثْمَلِ\* مِنْ عَالَمِ الْوَاقِعِ إِلَى عَالَمِ الْإِيْهَامِ\*، وَيَتَحَوَّلُ مِنْ كَيْفَانِهِ كَأَنَّهُ سَانٌ إِلَى الشَّخْصِيَّةِ\* الدِّرَامِيَّةِ الَّتِي يُمَثِّلُهَا. وَاللَّوْنُ الْأَسْوَدُ الَّذِي فَرَّجَ اسْتِعْمَالَهُ لِسَنَائِرِ الْكَوَالِيْسِ يُسَمَّحُ بِتَسْهِيلِ عَمَلِيَّةِ الْإِنْتِقَالِ هَذِهِ بِحَيْثُ يَبْدُو الْمُثْمَلُونَ وَكَأَنَّهُمْ يُوَلَدُونَ مِنْ فَرَاغٍ. مَعَ الرِّغْبَةِ فِي تَحْقِيقِ قَدَرٍ أَكْبَرَ مِنَ الْإِيْهَامِ فِي فِتْرَةِ ازْدِهَارِ الطَّبِيعِيَّةِ\* وَالْوَاقِعِيَّةِ\* فِي الْمَسْرَحِ، فَرَّجَتْ عَادَةُ اعْتِبَارِ الْكَوَالِيْسِ جُزْءًا مِنَ مَكَانِ الْمُتَخَيَّلِ، وَلِلَّذَلِكَ كَانَتْ الْحُدُودُ بَيْنَ الْفَضَاءِ عَلَى الْخَشْبَةِ *Espace scénique* وَالْفَضَاءِ خَارِجَ الْخَشْبَةِ *Espace extra-scénique* تُمَثِّلُ عَادَةً بِدِيَكُورٍ عَلَى شَكْلِ جُلْدَانٍ فِيهَا نَوَافِذُ وَأَبْوَابُ تَنْفَتَحُ عَلَى حَلِيقَةٍ أَوْ مَطْيَخٍ، وَتَوْحِي بِالِامْتِدَادِ. وَقَدْ اسْتَمَرَّ هَذَا التَّغْلِيدُ فِي مَسْرَحِ الْبُلْغَارِ\*.

أَمَّا غِيَابُ الْكَوَالِيْسِ فَيُعْطِي لِلْخَشْبَةِ وَضْعًا

R. Laban (١٨٧٩-١٩٥٨) الذي ترك نظام تدوين حركتي عُرف بتدوينات لابان Labanotation (انظر الرقص والمسرح).

والكوريفراغيا كفنّ تصميم الرقص في العرض الفئتي والعرض المسرحي تشكّل اليوم مجالاً إبداعياً هاماً مع تدخّل الفنون. فقد صارت العروض الراقصة تحيل طابعاً درامياً، كما أنّ الحركة في المسرح صارت تقترب من الرقص. بالإضافة إلى ذلك فإنّ تصميم الرقصات صار يلعب دوراً كبيراً في نجاح عروض لها طابع فئتي بحت كما في عروض الأميركية إيزودورا دونكان I. Duncan والألمانية بينا باوش P. Bausch والأميركي ميرس كونينغهام M. Cunningham والفرنسي مورييس بيجار M. Béjart والروسية لودميلا تشيرينا L. Tcherina والبريطانية لوسيندا تشايلد L. Child وغيرهم، أو في عروض لها طابع جماهيريّ وتجاربيّ كما في الكوميديا الموسيقية\* حيث يُعرف العمل باسم الكوريفراف واسم مؤلّف الموسيقى ممّا كما هو الحال في قطعة الحي الغربي\* التي صنّم رقصاتها الكوريفراف الأميركي جيروم روبنز J. Robbins.

#### الكوريفراغيا والمسرح:

يُمكن أن تلعب الكوريفراغيا دوراً هاماً في العرض المسرحي حتى ولو لم يكن يحتوي على الرقص. والبُعد الكوريفرافي للعرض المسرحي يتشكّل عبر العلامات الحركية التي تنتج عن تنوّعات شكل الأداء\*، وعن حركة الجسد على الخشبة ووضعه في الفضاء\* المسرحي، وعن التجانس أو التعارض بين الكلام والحركة، وهي عناصر ترتبط بإيقاع\* العرض.

اعتبر المسرحي الألمانيّ برتولت بريشت

هناك أيضاً تعبير Stenochorégraphie وهو تسجيل الخطّات كلّ على حِلة من خلال رسوم هندسية. في يومنا هذا تراجعت أهميّة هذه الوسائل لتدوين الرقص أمام استخدام تقنيات التصوير كوسيلة للحفظ والتسجيل.

مع تطوّر فنّ الباليه\* بدأت الكوريفراغيا تتحوّل إلى اختصاص مُستقلّ، وأخذت الكلمة معناها الحديث كفنّ تصميم الرقصات للعرض. في القرن التاسع عشر، استُخدمت الكلمة لتمييز الرقص الذي يُقدّم على خشبة مسرح أمام مُفرّجين، عن حلّقات الرقص التي تنعقد بشكل عفويّ ضمن الاحتفالات.

في القرن العشرين أخذت الكوريفراغيا بُعداً جديداً مع الباليه الروسية\* التي جعلت من تصميم الرقصات جزءاً من تصميم اللوحة العامة للعرض، وُضِعَ من العناصر التي تُؤدّي إلى تحقيق لوحة مشهدية متكاملة، خاصة وأنّ الباليه الروسية خلّعت الباليه من شكلها الكلاسيكيّ المُفنون بحركات مُنقطعة، وحوّلتها إلى وسيلة تعبير أكثر حرّية. وبذلك لم تعد براعة أداء الراقص هي العنصر الأهمّ في العرض، وإنّما التشكيلات الحركية العامة وحركات الجُموع أيضاً. وقد كان لهذا التطوّر في مفهوم الكوريفراغيا تأثيره على وضع رقصات الباليه ضمن الأوبرا\* أيضاً. ومما لا شك فيه أنّ تطوّر فنّ الكوريفراغيا في العصر الحديث تأثّر أيضاً بظهور دراسات اهتمّت بتدوين أوضاع الحركة في مُختلف أشكال التعبير الفئتي وتحليلها، ممّا أدّى إلى التركيز على القوى الحيّة والانفعالية في الجسد واستثمارها بحيث تأخذ شكلاً تمييزياً. من أهمّ هذه الدراسات الأبحاث التي أجراها السويسريّ جاك دالكروز J. Dalcroze (١٨٦٥-١٩٥٠) والألمانيّ رودولف لابان

## Supernumerary

## ■ الكومبارس

## Compare

تُستخدم هذه الكلمة في اللغة العربية بشكل مُحرّف عن اللفظ الإيطالي Comparsa، وهي كلمة مأخوذة من الفعل اللاتيني comparire الذي يعني ظهّر.

كانت كلمة كومبارس تدلّ على المُمثل\* الذي يظهر على خشبة المسرح دون أن يُنطق بأيّة جملة، ويلعب دور حارس أو حاجب، ثمّ صارت تدلّ على المُمثل الذي يؤدّي دورًا ثانويًا في مسرحيّة ما، وهي لا تخلو من معنى انتقاصيّ.

في اللغة الفرنسيّة تُستخدم بالإضافة إلى كلمة Comparese كلمة Figurant التي تحوّل نفس المعنى.

في اللغة الإنجليزيّة تُطلق تسمية Supernumerary أو Super على المُمثل الذي لا يُنطق بأيّة كلمة ولا يتلقّى أيّ أجر. وما زالت تُستعمل في لغة المهنة لأولئك الذين يُشاركون في مشاهد الجُموع. أما اللين يقتصر دورهم على لفظ جملتين أو ثلاثة فتُطلق عليهم تسمية Walk-on.

انظر: الشخصية.

## Comedy

## ■ الكوميديا

## Comédia

من الكلمة اليونانيّة Komedía، وهي أغنية طقسيّة كان يُغنّيها الشّارِكُون المُستَركُون بأقنعة حيوانيّة في مَواكِب الإله ديونيزوس في الحضارة اليونانيّة.

تحدث أرسطو (384-322 ق.م) عن الكوميديا وأصولها في كتابه «فنّ الشّعْر» (الفصلين الرابع والخامس) واعتبرها نوعًا

B. Brecht (1898-1956) في نصّه «الأورغانون الصغير» أنّ الكوريفاريا هي أحد العناصر التي تُساهم في توضيح الحكاية\* في العرّض المسرحيّ، إلى جانب الموسيقى والماكياج\* والديكور\* والرّئي\*. وفي مَعرّض حديث عن الأسليّة\* في العرّض المسرحيّ ومدى قدرتها على تصوير الواقع، اعتبر بريشت أنّ المسرح الذي يَستند بشكل كبير على الغستوس\* لا يُمكن أن يَستغني عن الكوريفاريا، وأنّ الكوريفاريا بعناصرها المكوّنة مثل الإرتجال الإيمائي والإيمامة الأنيقة والتجانس العام للحركة تُؤدّي إلى الأسليّة بالضرورة وتُساهم في خلق تأثير التّغريب\* لكنّها في نفس الوقت لا تُلغي ذلك التّصوير للواقع لأنّها جزء من بناء الحكاية.

في العالم العربيّ كان لتصميم الرقصات في بعض أشكال المسرح الاستعراضيّ وفي بداية السينما دوره الهامّ في تحقيق شكل أداء فنيّ مُتميّز. من التجارب الهامّة في هذا المجال تجربة الكوريفراف عبد الحليم كاراكالا في تصميم رقصات فرقته في لبنان، وتجربة علي رضا في فرقة رضا في مصر وعماد جمعة في تونس. وفي مجال المسرح يُختبَر التونسيّ محمد إدريس (1944-) من المُخرجين الذين استَخلعوا الكوريفاريا بنجاح في المسرح. وقد قامت الكوريفراف التونسيّة نوال إسكندرايّ بتصميم الرقصات لعرّضه «إسماعيل باشا» و«يعيشو شكسبير». كذلك فإنّ الأخوين عاصي (1923-) وأغليا (1986-) ومنصور (1925-) الرّجائي أعطيا للكوريفاريا دورًا أساسيًا في مسرحيّاتهما الفئانيّة، وقد صمّم لهما الرقصات عبد الحليم كاراكالا.

انظر: الرقص والمسرح، الحركة.

اجتماعية تُميّزها عن الأشكال المسرحية الشعبية المضحكة، ومن نقيضها الجادة وهو التراجيديا. كما اتبقت عنها مفهوم جمالي يُناقض مفهوم المأساوي\* هو المضحك\* بتنوعاته الهزلي والساخر.

من ناحية أخرى، فإن تحديد تاريخ الكوميديا بتاريخ النوع المسرحي هو عملية مقبوضة تُقيّد أنواعاً مسرحية هامة، أو أشكالاً تجمع بين الجادة والمضحك بكل أشكاله مثل البورلسك\* والغروتسك\* وغير ذلك. ذلك أن الكوميديا بالمعنى الواسع للكلمة عانت دوماً من التأرجح بين انتمائها إلى أصول شعبية وبين طموحاتها الأدبية.

والكوميديا بتعريفها العام هي مسرحية يقوم الفعل الدرامي\* فيها على تخلي سلسلة عقبات لا تحوّل خطراً حقيقياً ولذلك تكون الخاتمة\* فيها سعيدة.

تهدف الكوميديا إلى التسلية والتفقد أحياناً. وهي تجلب الجمهور من خلال عرض خلل ما (موقف أو شخصية أو ظاهرة) عبر تضخيمه بحيث يتمكن المتفرج\* من النظر إلى هذا الخلل بشكل عقلائي ومن الخارج، وبذلك يشعر بتفوقه. وهي لا تستدعي الانفعال (الخوف والشفقة) بقدر ما تتطلب من المتفرج موقف مُحاكمة. وبالتالي فإن التطهير\* فيها هو نوع من التنفيس واستشارة الوعي. ولذلك فهي قابلة لتأثير التفریب\* ولأسلوب المسرح\*. أكثر من غيرها من الأنواع التي تعتمد التمثيل\* شبه الكامل بالمثل\*.

#### الكوميديا والواقع:

تُظَلّ الكوميديا بكافة أشكالها أكثر التصانّف بالواقع اليومي وأكثر ارتباطاً بالحياة العادية من

مسرحياً يُناقض التراجيديا\*. فكما تكون التراجيديا مُحاكاة\* لأفعال جليلة تقوم بها شخصيات عظيمة، تكون الكوميديا مُحاكاة لأفعال الأدنياء تقوم بها شخصيات من منزلة وضعية، ولكن لا بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق، فإن المضحك ليس إلا قيساً من القبيح\*.

رَبَط أرسطو نشأة الكوميديا بطقوس جوقة الأناشيد القضيبيّة (نسبة إلى العض المذكر رمز الخصوبة الذكورية). وقد طرح أصل الكلمة المُباشر وأرجعها إلى Cōmos وهي المأدبة الماجنة التي كانت تُقام في نهاية احتفالات ديونيزوس كمحاكاة تهكمية\* لها. كما ذكر في نفس المصدر أن هناك من يُعيد الكلمة إلى Kōmē وهو اسم قرية عرفت الطقوس الأولى التي أفرزت الكوميديا.

بعد ذلك، وعبر تاريخ المسرح، استُخدمت كلمة كوميديا بمَمان ثلاثة: فهي في الأساس اسم لنوع مُحدّد من الأنواع\* المسرحية يختلف عن التراجيديا. كما أُطلقت تسمية كوميديا في القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر على المسرحية بشكل عام. كذلك استُخدمت تسمية كوميديا أيضاً للدلالة على كلّ مسرحية تحوّل طابع الإحساك بعض النظر عن نوعها.

من هذا المنطلق يبدو تعريف الكوميديا إشكاليةً بحذ ذاته. فقد كانت بالحقيقة على مدى تاريخها نوعاً مسرحياً له تاريخ طويل في الغرب، بدأ مع اليونانيّ أرسطوفان Aristophane (440-385 ق.م)، واستمرّ في الحضارة الرومانية، ثم غاب في القرون الوسطى ليعود للظهور منذ عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر (انظر الأنواع المسرحية). والكوميديا كنوع تُعرّف من خلال معايير جمالية



والألماني فردريك هيغل Hegel والفرنسي هنري غوبيه H. Gouhier، أو من منظور أنثروبولوجي اجتماعي أهمها دراسات الروسي نيقولا باختين N. Bakhtine، أو من منظور نفسي أهمها دراسات عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد S. Freud (انظر المضحك).

### تاريخ النوع:

١/ الكوميديا الكلاسيكية أو القديمة:

أُطلق اسم «كوميديا» على الاحتفالات الديونيزية التي كانت تتم لدى الدورين في اليونان. وهذه الاحتفالات أفرزت فيما بعد أشكالاً شعبية ثم نُصوصاً مكتوبة أهمها نصوص اليوناني أرسطوفان.

لم تكن الكوميديا القديمة في بدايتها تُقدم حدثاً مُستساكاً إذ كانت تتألف من مقاطع مُفرقة هي عبارة عن استكشات مُفصلة. في القرن الخامس قبل الميلاد (٤٨٦) قُبِلَت الكوميديا في العروض الرسمية رغم أنها اعتبرت نوعاً أقل شأناً من التراجيديا، وصارت جزءاً من الرعايات التي تُقدم خلال المُسابقات (انظر الرباعية).

مع أرسطوفان صارت الكوميديا نوعاً مسرحياً يطرح موضوعاً ذا علاقة ما مع الواقع ليُتخذ، مع أن المسرحية كانت خليطاً بين الشعر والفانتازيا كما يبدو من الأتمة الفروتسكية ذات الشكل الحيواني التي كانت تُستخدم في كوميدياته (انظر القناع). في تلك المرحلة بدأت الكوميديا تكتسب بُنية ثابتة، وصارت تتألف من مُقدمة\* أو استهلال\* تُوَقِّيه شخصية واحدة على شكل مونولوج\* أو شخصيتان ثانويتان على شكل حوار\*. يلي ذلك الدخول *Parados*، وهو أول نشيد للجوقة\*، ثم المُسابقة أو الأغون\*.

التراجيديا التي تطرح عالماً مثاليًا. وقد كان جمهور\* الكوميديا دائماً أوسع وأكثر تنوعاً من جمهور التراجيديا، لأنها غالباً ما تُمكِّن واقع الجمهور الذي تسخر منه وتُحاكمه أحياناً.

من ناحية أخرى، إذا كانت التراجيديا هي مُحاكاة الفعل بالفعل، والفعل الدرامي فيها يُحدّد الشخصية\* وصفاتها، فإن صيغة الشخصية في الكوميديا هي الأساس، وهي التي تُحدّد الفعل، وهذا ما تَطَرَّق إليه الناقد الفرنسي مارمونتيل Marmontel منذ عام ١٧٨٧ حين عرّف الكوميديا بأنها مُحاكاة الطُّباع من منظور الفعل. وغالباً ما تكون شخصيات الكوميديا مُستقاة من الحياة الواقعية، ممّا يجعلها تحوّل إمكانية كبيرة للقدح. وهي شخصيات أقل تعقيداً من شخصيات الأنواع الجادة، لا بل إنها غالباً ما تكون شخصيات نمطية\*.

### الكوميديا والمضحك:

تحوّلت صيغة الكوميدي *Comique* التي تعني المضحك إلى مفهوم جمالي. ولكنّ الإضحاك ليس شرطاً لوجود الكوميديا، كما أن كلمة كوميديا لا تُفترض دائماً وجود الإضحاك. وقد عرّف تاريخ المسرح أنواع عروض كثيرة أكثر ارتباطاً بالإضحاك، ومع ذلك لا تُصنّف ككوميديا.

وفي حين تُعتبر دراسة الكوميديا كنوع اختصاصاً مسرحياً بحتاً، فإن دراسة المضحك تدخل في اختصاصات مُتنوعة تُعالجه كتأثير\* على المُتلقي، أو كظاهرة تُجذّر اجتماعياً وتاريخياً في حضارة ما. وقد ظهرت دراسات كثيرة عالجت مفهوم الضحك والإضحاك والمضحك من منظور فلسفي أهمها دراسات الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون H. Bergson

ليسفوس أندرونيكوس L. Andronicus (٢٤٠ ق.م) الذي حاول إعطاها طابعًا رومانيًا. تابعت الكوميديا الرومانية تطورها ووصلت إلى الأوج مع بلاتوس Plaute (٢٥٤-١٨٤ ق.م) وتيرانس Térence (١٩٠-١٥٩ ق.م) اللذين حاولا في القرن الثاني قبل الميلاد تطوير مسرح ميناندر، والمُحافظة على الإطار الخارجي اليوناني بتقريبه من الواقع الروماني. وقد كان لهما الفضل في إدخال الكثير من العناصر الجديدة مثل التنكر والجِلّ والفناء والرّقص على المسرحيّة ممّا أعطاهما طابع الفُرجة Le Spectaculaire أكثر من أي شيء آخر. وقد أخذت الكوميديا عند الرومان أشكالًا كثيرة هي التي أدّت فيما بعد إلى ظهور أنواع مُتعدّدة، من أهمّها *Fabula palliata* التي تستمدّ عناصرها من الكوميديا اليونانية، و *Fabula togata* التي تكون الشخصيات فيها من المواطنين الرومان، و *Fabula Atellana* وهي عروض لإيماء\* فيها نوع من الارتجال\* بناء على كائنات\*، وغيرها من العروض الشّعبيّة.

وفي كلّ الأحوال ظلّت الكوميديا اليونانية والرومانيّة تكّين الكثير إلى أصولها الشّعبيّة.  
٥/ الكوميديا في القرون الوسطى:

في القرون الوسطى انحسرت الكوميديا كنوع، لكنّ تقاليد العروض الكوميديّة الشّعبيّة التي وُجدت في الحضارة الرومانيّة استمرت وازدهرت. وقد يعود سبب بقائها حيّة في القرون الوسطى إلى المُمثّلين الجوّالين *Jongleurs* والبهلوانات. ويُمكن القول إنّ الأشكال الشّعبيّة المضحكة التي ظهرت اعتبارًا من القرون الوسطى قد انشقت عن الاحتفالات\* وأهمّها الكرنفال\*، وتحوّلت إلى فواصل\* تقدّم خلال عروض المسرح الدينيّ، ومن ثمّ تبلّورت في

في البداية كانت المساجلة عفويّة، ثمّ تحوّلت إلى حوار مُضحك تظهر فيه تأثيرات السفسطائيّة بين المُمثّل\* الرئيسيّ ورئيس الجوقة. والأغون في الكوميديا لا يحتوي على أيّ عُنف، على العكس من الأغون في التراجيديا. أثناء المساجلة تُؤدّي الجوقة\* رقصة تخلع فيها ثياب التمثيل وتُوجّه إلى الجمهور وتُخاطبه باسم الشاعر وهذا هو المقطع المُسمّى الخانقة *Parabasis*. والمقاطع الأخيرة من الكوميديا ليست إلّا مشاهد مُتتالية لا رابط بينها، وهي تحوّل الضحك إلى أقصى حدوده لأنّها تحتوي على عناصر هزليّة ظهرت لاحقًا في الفارس\* (المهزلة).

#### ٢/ الكوميديا المتوسّطة:

ظهرت في القرن الخامس والرابع قبل الميلاد. ورغم أنّها ابتعدت عن الواقع واستمدّت موضوعاتها من الأساطير، إلّا أنّها كانت ترمي إلى إعطاء درس أخلاقيّ من خلال رسم عادات وتقاليد وطباع مُزوّعة، وهي تقترب كثيرًا من تعريف أرسطو للكوميديا.

#### ٣/ الكوميديا الجديدة:

وتُسمّى *Nea*، وهي الكوميديا التي ظهرت بين عام ٣٣٠ و ٢٩٠ ق.م وارتبطت بالكاّتب ميناندر Ménandre (٣٤٢-٢٩٣ ق.م). وقد حاول ميناندر أن يجعل من الكوميديا نوعًا ذا شأن، وأدخل عليها قصص الحبّ التي تشابك في حبكة\* مُعقّدة، ممّا أعطى للمسرحيّة وحدتها المُقصّية بعد أن كانت تتألف من مقاطع مُترقّعة. ولذلك تُعتبر الكوميديا الجديدة الثروة التي سمّحت بتشكّل الكوميديا الكلاسيكيّة لاحقًا.

#### ٤/ الكوميديا الرومانيّة:

وُلدت الكوميديا الرومانيّة من الكوميديا الجديدة اليونانيّة وتطوّرت خلال قرتين مع

فن الشعر\* ووضعا قواعد\* الكتابة المسرحية. جدير بالذكر أن هذه الكتابات النظرية لم تستطع التأثير على الكوميديا السائدة في بلدين هما إسبانيا وإنجلترا حيث حافظ المسرح على طابعه المحلي، وحيث حالت جماليات الباروك\* السائدة دون التزام الكتاب بقواعد الأنواع الصارمة. نتيجة لذلك فإن تسمية كوميديا لديهم كانت تعني المسرحية بمنهاها العام (انظر الكوميديا الإسبانية). من أهم الكتاب في هذين البلدين الإسبانيان فرناندو روخاس F. Rojas (١٤٧٥-١٥٤١) ولوبي دي رويدا L. Rueda (١٥١٠-١٥٦٥) وتيرسودي مولينا T. Molina (١٥٨٣-١٦٤٨) والإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وغيره من كتاب المسرح الإلزابيثي.

بعد ذلك ظهرت تأثيرات المسرح الإيطالي والحركة الإنسانية على الكوميديا التي تطورت في إنجلترا في العصر اليقوي مع جون فلنشر J. Fletcher (١٥٧٩-١٦٢٥)، وعلى أنواع محددة مثل كوميديا الأمزجة\* التي وضع أسسها بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧). أما في فرنسا عصر النهضة، فقد تأثرت الكوميديا بسبب منع العروض المسرحية في فترة الحروب الدينية، ولم تظهر كنوع خاص\* ومفصل إلا في القرن السابع عشر مع موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣).

جدير بالذكر أن الفرنسيين بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وجان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) وبول سكارون P. Scarron (١٦١٠-١٦٦٠) كتبوا مسرحيات أطلقوا عليها اسم كوميديا، إلا أن الصُحُك الصريح والواضح كان غائبًا عنها. وهي لم تتحد ككوميديا إلا من خلال نهاياتها السعيدة

أشكال خاصة من العروض عرفت تطورًا مستمرًا مثل الفارُس وعروض الحماقات\* وأعياد المجانين والأخلاقيات\* والمونولوج الدرامي\* والمواعظ المرحية *Sermons joyeux*، وكل أنواع الفرجة التي كانت تتم في الأسواق العامة، ومنها الكوميديا ديبلارته\*. أما النصوص الكوميديّة المكتوبة فلم يكن يعرفها إلا المتعلمون، ولم تُعرف بشكل أوسع إلا في القرن السادس عشر بتأثير من الحركة الإنسانية التي نهكت من النصوص القديمة وترجمتها. وهذا التمييز بين العروض الشعبية والنصوص المكتوبة المستمدة من القدماء يُفسر تصنيف الكوميديا إلى كوميديا رفيعة *Haute comédie* تعتمد على متانة الحبكة واللُّب بالالفاظ، وكوميديا هابطة *Basse comédie* تعتمد الإضحاك البصري القائم على الحركة\*.

٦/ الكوميديا في عصر النهضة:

ظهرت الكوميديا العالمية *Commedia erudita* في إيطاليا في القرن السادس عشر واكتسبت هذه التسمية لأنها استندت إلى نصوص القدماء وكانت تُقدّم أمام جمهور من المتعلمين. وقد اعتبرت على هذا الأساس نوعًا رقيقًا يُناقض كوميديا الاحتراف *Commedia dell'arte* (انظر الكوميديا ديبلارته). من أهم كتاب الكوميديا العالمية في تلك الفترة في إيطاليا لودوفيكو أريوستو L. Ariosto (١٤٧٤-١٥٣٣) وأنجيلو روزانت A. Ruzante (١٥٠٢-١٥٤٢) ونيقولو ماكيافيللي N. Machiavelli (١٤٦٩-١٥٢٧). كُتِب هؤلاء نصوصهم بلغة رفيعة واحتملوا قاعدة الوحدات الثلاث\* وقسموا مسرحياتهم إلى خمسة فصول، وذلك بتأثير من المُنظرين الفرنسيين والإيطاليين أمثال سكاليجر Scaliger وروترو Rotrou اللذين كتبَا أبحاثًا في

سعيدة، والعائق\* فيها ذو مظهر صعب لكن تخفيه مُمكن، وهذا ما يُوصل إلى النهاية السعيدة.

وعلى الرغم من أن الكلاسيكيين ميّزوا وفصلوا ما بين الأنواع المسرحية، إلا أن تمييزهم هذا لم يكن يرتبط ببنية المسرحية، ولذلك ظلت الحدود بين الأنواع مُبهمة. فالقواعد التي يستند إليها الكاتب تظل نفسها في التراجيديا والكوميديا، على الرغم من أنهما يتناقضان تمامًا. وقد كتب كورني أن الفروق بين هذين النوعين لا تكمن إلا في أهمية وعظم الشخصيات والأفعال. كما أن راسين ذكر على هامش نسخته من مآدبة أفلاطون: «الكوميديا والتراجيديا هما من نفس النوع». رغم ذلك، لم تلتزم الكوميديا الكلاسيكية بالقواعد المسرحية تمامًا مثل التراجيديا، وإنما تعاملت معها، وعلى الأخص مع قاعدة مشابهة الحقيقة\*، برونة أكبر.

٨/ أزمة الكوميديا في القرن الثامن عشر:

طرا على الكوميديا تطوّر هامّ اعتبارًا من القرن الثامن عشر. فمنذ هذه المرحلة بدأت التراجيديا والكوميديا كأنواع مُستقلة تنحسر، وعاد المُنصر المأساويّ والمُنصر الكوميديّ للاجتماع معًا في العمل المسرحي الواحد. ففي ١٧٦٠، طرح المُنظر الفرنسيّ دونيز ديرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) وبعده الألمانيان غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) وهيردر Herder في ألمانيا أزمة المسرح ككل، ورفضوا تقسيم الأنواع وفصلها الذي هو أساس الكلاسيكية، انطلاقًا من أن الإنسان لا يعيش وضعا مأساويًا. خالصًا أو كوميديًا خالصًا. لكن هذه الأفكار لم تجد طريقها إلى التطبيق إلا في القرن التاسع عشر بعد الثورة الفرنسية وفي عصر

التي تميّزها عن التراجيديا، وهذا ما دعا المُنظرين إلى إطلاق اسم تراجيكوميديا\* على التراجيديات ذات النهاية السعيدة. أما مولير فقد حقّق الربط بين الكوميديا والإضحاك في أغلب مسرحياته عدا «دون جوان» و«طرطوف» و«كاره البشر»، ولذلك يُعتبر مؤسس الكوميديا الكلاسيكية.

٧/ الكوميديا الكلاسيكية:

يُمكن اعتبار الكوميديا الكلاسيكية ظاهرة فرنسية. فقد ظهرت في ١٦٣٠ تحديدًا، أي زمن التحول الأساسي الذي حصل في بنية المجتمع الفرنسي مع استلام لويس الرابع عشر للسلطة، وظهور الأكاديميات، وانشاق جمهور من نوع جديد هو جمهور البلاط الذي يتألف بغالبيته من النبلاء وكبار البورجوازيين. وقد أخذت الكوميديا كنوع وكمفهوم شكلها النهائي مع مسرح مولير الذي خلق نموذجًا خاصًا من الكوميديا إذ جمع بين تأثيرات الكلاسيكية الفرنسية والتقاليد الكوميديّة الشعبيّة التي عرفها في بدايات عمله في المسرح الجوّال\*، وأدخلها ووظفها في نصوعه بشكل لم يُجنّه من أتوا بعده فكان ذلك من أسباب انحدار الكوميديا.

بعد انقضاء القرن السابع عشر، تحدّدت الكوميديا الكلاسيكية بكونها مسرحية أكثر ارتباطًا بالواقع من الأشكال الشعبيّة ومن التراجيديا. فالشخصيات في هذه الكوميديا تنتمي إلى البورجوازية أو إلى عاثة الشعب، وفي بعض الأحيان تكون من النبلاء (شرط ألا تطرح المسرحية وضعهم السياسي، وألا يكون لهم تدخّل أساسي في مجرى الحدث). والمواضيع فيها مُستمدّة من واقع المجتمع في تلك الفترة. وتُعرف الكوميديا الكلاسيكية بكونها مسرحية ذات مسار مُعيّن فيه تؤثر دراميّ لكن نهايتها

ازدهار البورجوازية.

والواقع أنَّ الكوميديا الخالصة لم تُعرَف تطوُّراً ولا تَلَاوُماً مع ظروف الحياة في القرن الثامن عشر ممَّا خلق أزمة. يُضاف إلى ذلك أنَّ تقاليد الكوميديا ديلارته وغيرها من الأنواع الشعبيَّة التي شكَّلت أحد مصادر الكوميديا قد انهارت أو تجمَّدت حين تَبَيَّنَت في نصوص مكتوبة. نتيجة لذلك ظهرت أنواع جديدة استثمرت ريرتوار\* مسرح الأسواق\* الذي عُرف منذ القرون الوسطى، ولم تكن كوميديا خالصة لأنها تحتوي على عناصر أخرى مثل الفناء والرَّقص (انظر الأوبرا المضحكة، الكوميديا الموسيقيَّة، الفودفيل).

من ناحية أخرى ظهرت أنواع كوميدية ثانوية تُعتبر تشبُّعات من الكوميديا الخالصة منها كوميديا العادات\* والكوميديا الدامعة\* وغيرها من التشبُّعات.

من أهمِّ كُتَّاب كوميديا القرن الثامن عشر الإيطاليَّين كارلو غولدوني C. Goldoni (١٧٠٧-١٧٩٣) وكارلو غوتزي C. Gozzi (١٧٢٠-١٨٦٠) والفرنسيَّين بيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩) وبيير ماريو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) الذي طوَّر الكوميديا وجعل الخطاب\* المسرحيَّ مركز الفعل، وأدخل لعبة المَرايا بشكل جعل الكوميديا تتجاوب مع متطلُّق العصر.

٩/ الكوميديا في القرنَين التاسع عشر والوِشرين:

في هذا العصر، ومع ازدهار البورجوازية بعد الثورة الفرنسيَّة، انحسرت الكوميديا نهائيًّا، وانتشرت الأنواع الهجينة مثل الدراما\* التي كانت تَرمي إلى الاقتراب من الواقع فحملت طابعًا خليطًا زاوج بين الرقيق\* والفروتسك،

وخاصَّة في المرحلة الرومانسيَّة\* في المسرح. كذلك ظهرت أنواع شعبيَّة بديلة عن الكوميديا والتراجيديا مثل الفودفيل\* المضحك والميلودراما\* الباكية، وأخذ المسرح طابعًا ترفيهيًّا أعطى للقرص المسرحيَّ الأولوية على النصّ.

ولأن القرن التاسع عشر هو عصر ازدهار الرواية، كان أغلب كُتَّاب المسرح من الروائيين في الأصل فصارت المسرحيات للقرءة أكثر منها للقرص، وظهر نوع المسرح المقروء\* الذي برز من كُتَّابه ألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧) في فرنسا وجورج بوشن G. Büchner (١٨٣٧-١٨١٣) وهنريك فون كلايست H. Kleist (١٧٧٧-١٨١١) في ألمانيا.

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، صارت تسمية كوميديا تعني مسرحيةً مضحكة خفيفة. وظهرت بالإضافة إلى ذلك أنواع مسرحية أخرى تحتوي مواقف مضحكة وعناصر إضحاك، وهذا ما تجده في عروض الفودفيل وبعض أنواع الفازس الحديثة، وفي مسرحيات لا يُمكن تصنيفها بشكل واضح مثل مسرحيات الفرنسيَّين جورج كورتولين G. Courteline (١٨٥٨-١٩٢٩)، وجورج لايش G. Labiche (١٨١٥-١٨٨٨) وإدمون رostand (١٨٦٨-١٩١٨) والإيرلندي إدموند سينغ E. Synge (١٨٧١-١٩٠٩) والأميركي توماس ستيرنز إليوت T.S. Eliot (١٨٨٨-١٩٦٥).

في روسيا ظهرت الكوميديا الواقعية Comédie réaliste مع نيقولا ي غوغول N. Gogol (١٨٠٩-١٨٥٣) وشكَّلت خطأً جديداً تابعه أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) من يَده في مسرحياته الساخرة التي تحوّل عنوان كوميديا (مسرحيَّتي «النورس»

استعملت كلمة ملهاة للكوميديا لأن هذه الكلمة تتضمن معنى السلية وتتناسب في الوزن مع تسمية مأساة المستخلصة للتراجيديا.

تبنى رؤاد المسرح العربي أمثال مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) ويعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) الكوميديا بشكل واضح إلى جانب المسرح الخنائي\*. وقد اعتبروا أن مواضيع الكوميديا التي اقتبسوها عن مسرحيات غربية أقرب إلى الواقع وأكثر قابلية للتوافق مع الواقع العربي، بالإضافة إلى كونها تَشُدُّ اهتمام المُشْرِجِ المَحَلِّي. وقد ألف الرواد مسرحيات هزلية ذات مضمون محلي لكنها مُستَمَلَّة في روحيتها وشكلها من قالب الكوميديا الكلاسيكية (خمس فصول، حبكة مُصاعِدة، نهاية سعيدة)، واستخدموا فيها اللغة الفصحى المُطَمَّعة باللهجات المَحَلِّيَّة. وقد كان استخدام اللهجات المُختلفة وسيلة إضحاك شائعة نجدها على سبيل المثال في مسرحيتي «البخيل» (١٨٤٧)، و«السلطان الحوسد» (١٨٥١) لمارون النقاش.

فيما بعد تطورت أشكال مسرحية وأشكال عروض تعتمد الإضحاك، وظهرت أشكال مسرحية هي أقرب إلى القوديل والفايز الشعبية تستند إلى وجود شخصيات نمطية محليَّة كان يُؤدِّبها مُثُلُون معروفون مثل المصري نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) الذي ابتدع شخصية كشكش بك، والمصري علي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) الذي ابتدع شخصية البربري عثمان وأذاها من بعده السوري عبد اللطيف فتحي (١٩١٦-١٩٨٦). كذلك فإن اللبناني جورج دخول ابتدع شخصية كامل الأصلي. كذلك شاع نوع آخر من العروض الكوميديَّة تُشكِّل مجموعة من الفواصل أو تُكوِّن عَرَضًا مُكايِلاً. من هذه العروض الفواصل والاسكتشات والفرانكوآراب

و«بستان الكرز» أو «مَزْحة» (مسرحية «الدب») لكنها تختلف اختلافاً تاماً عن الكوميديا كنوع.

اعتباراً من الثلاثينات من هذا القرن، دخلت العناصر الهزلية والمُضحكة على أنواع مسرحية لها طابع جاد، وأحياناً صارت هذه العناصر الهزلية في الظاهر تُعبِّر عن مأساوية الحياة كما في مسرح التَبَث\* والمسرح السريالي\* وعلى الأخص مسرحية «أوبو ملكا» للفرنسي ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧). كما ظهر ما يُسمَّى بالكوميديا السوداء\*.

على صعيد الإخراج\*، حاول بعض المخوِّجين إحياء أشكال الإضحاك الشعبيِّ للتوصل إلى طرح ما هو جاد ضمن قالب بورلسك، وهذا ما نجده في عروض الروسي فيسولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والإيطالي داريو فو D. Fo (١٩٢٦-) والفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-).

#### الكوميديا في المَشْرِحِ الشَّرْقِيِّ:

لم يُعرف المسرح الشرقي\* التقليدي الكوميديا كنوع مُستقل، لكن الإضحاك لم يُنب عنه وقد أخذ شكل فواصل مُضحكة.

#### الكوميديا في المَشْرِحِ الغَرِبِيِّ:

في تعليقاته على كتاب «فنُّ التَّمْرِ» لأرسطو استعمل ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) تعبير كوميديا مُقابل كلمة كوميديا لجهل العرب آنذاك بالمسرح وبأنواع المسرحية. أمّا ابن رُشد (١١٢٦-١١٩٨) فقد فسَّر الكوميديا بأنها صناعة الهجاء.

مع دخول المسرح إلى العالم العربي في نهاية القرن التاسع عشر، استُخلت كلمة كميضة للدلالة على المسرحية بشكل عام، كما

(١٩٢٥-)، ومسرحيات محمود دياب (١٩٣٢-  
١٩٨٣) في بداياته، وعلى الأخص البيت  
القديم.  
انظر: التراجيديات، الأنواع المسرحية.

### ■ الكوميديا الإسبانية Comedia

#### Comedia

تسمية لنوع من أنواع المسرح الإسباني ظهر  
اعتباراً من القرن الخامس عشر تدور مواضيعه  
حول الحب والشرف والإخلاص، ويعتمد شكل  
التصنيف على ثلاثة أيام.

والواقع أن تسمية كوميديا في المسرح  
الإسباني لا تحمل دلالة الإضحاك لأن فصل  
الأنواع المسرحية إلى تراجيديات وكوميديات لم  
يكن مفروقاً فيه بسبب سيطرة جمالية الباروك.  
لكن تسمية كوميديا كانت تميز عروض المسرح  
الدنيوي (جاذ أو هزلتي) عن عروض  
الأوتوساكرامنتال الدينية. وبشكل عام، تُصنّف  
الكوميديا الإسبانية إلى فئتين تُحددان التوجهين  
الأساسيين للمسرح الإسباني: فمن جهة هناك  
المسرحيات التي يحتلّ العرض فيها مكان  
المُداراة، وتكثر فيها الخدع والحبيل المسرحية،  
وتُطلق عليها تسمية كوميديا الجيل *Comedia de*  
*tramoyas*، والفئة الثانية تتميز بأهمية الحكمة  
ومسار الأحداث والمواقف والشخصيات على  
جساب العرض، وتُطلق عليها تسمية كوميديا  
الذكاء *Comedia de ingenio*.

من الأنواع التي أفرزتها الفئة الثانية ما يُطلق  
عليه تسمية كوميديا السيف والوشاح *Comédie*  
*de cape et d'épée*، وهي مسرحيات تدور  
مواضيعها حول الشرف وأخلاقيات الفرسان،  
خاصة وأن شخصياتها دائماً من النبلاء.  
تقوم الحكمة الرئيسية في كوميديا السيف

*Franco-Arabe*، وهو شكل مُتطور عن الفصل  
الضاحك لكن نُصومه مكتوبة وليست مُرتجلة،  
ويقوم الإضحاك فيه على الالتباس واللُعب  
بالألفاظ.

ارتبطت الكوميديا العربية بالعرض المسرحي  
وأخذ مؤلفوها بعين الاعتبار ظروف العرض  
وذاق الجمهور، فكانت أكثر حيوية من العروض  
الجادة، واستطاعت بطايتها الشعبية أن تجد  
أرضاً صلبة في الساحة المسرحية، على الرغم  
من أنها أهملت أو هوجمت بحجة أنها هابطة  
كما فعل الناقد المصري محمود تيمور. بالمقابل  
اعتبر بعض النقاد، ومنهم المصري علي الراعي  
أن الأشكال الكوميديّة الشعبيّة يمكن أن تُشكّل  
بفناً لتطوير الظاهرة المسرحية العربية وربطها  
بواقع المُتفرّج العربي لأنها أكثر قدرة على  
استيعاب أشكال الفرجة المتنوعة.

عرف المسرح العربي منذ أواسط الخمسينات  
تحولاً باتجاه تقديم مسرحيات لها طابع  
كوميدي، لكن السمة الغالبة فيها هي كونها  
«ثقافية» واقعية هادفة لها بُعد سياسي أحياناً.  
وفي هذه الحالة كان النص هو الأساس على  
جساب العرض ممّا يقرض توجه هذا المسرح  
لجمهور مُختلف عن الجمهور الشعبي الذي  
كانت تجذبه الكوميديا في السابق. من أهم هذه  
المسرحيات «حياتنا كله» التي كتبها نعمان  
عاشور (١٩١٨-١٩٨٧) عام ١٩٥١ وتغير اسمها  
فيما بعد إلى «المعطاطيس»، ومسرحيات «الناس  
يلمي تحت والناس يللي فوق» و«عيلة الدوغري»  
و«بابور الطحين» لنص المؤلف، ومسرحيتي  
«الرجل الذي ضحك على الملائكة» و«المفاريت  
الزرق» لعلي السالم (١٩٣٦-) ومسرحيتي  
«عسكر وحرامية» و«حلاق بغداد» لآلفرد فرج  
(١٩٢٩-). ومسرحيات سعد الدين وهبة

الزواج، ولذلك تُشكّل أنماطًا سلوكية.  
انظر: الكوميديا.

### ■ الكوميديا البطولية Heroic comedy

#### *Comédie héroïque*

تسمية لنوع يقترب كثيرًا من التراجيكميديا\* لأنه يجمع بين مقومات الكوميديا\* والتراجييديا\*. ممّا تميّز مسرحيات هذا النوع بكون الفعل الدرامي\* فيها ذي طابع جليل يحول طابع الخطر، لكنّ دون أن يَصِل إلى حدّ التهديد بالموت. ولذلك فإنّ الخاتمة\* فيه تكون سعيدة تُثير الانفعال لدى المُشجّع دون أن يَصِل إلى حدّ استثارة الخوف والشفقة\*.

ومفهوم البطولة في هذا النوع يتجلى بوجود شخصيات تُثير الإعجاب وإن لم تُكُن بالضرورة من فئة الأبطال التي تميّز التراجييديا. في بعض الأحيان تأخذ هذه المسرحيات شكل مُحاكاة نهكّية\* لما هو رفيع\*، وفي هذه الحالة تميل طابع البرولسك\*. ظهرت الكوميديا البطولية بداية في إسبانيا مع لوبي دي فيغا L.de Vega (١٥٦٢-١٦٣٥) ثم انتشرت في فرنسا مع بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وجان روترو J. Rotrou (١٦٠٩-١٦٥٠)، وفي إنجلترا مع جون درايدن J. Dryden (١٦٣١-١٧٠٠).  
انظر: الكوميديا، التراجيكميديا، البطل.

### ■ الكوميديا البورجوازية Domestic comedy

#### *Comédie bourgeoise*

صِفة أُطلقت على نوع من الكوميديا\* عُرف في القرن الثامن عشر واستمرّ خلال القرن التاسع عشر. تكون الشخصيات في هذا النوع من الطبقة البورجوازية، كما أنّ المواضيع فيه مُستقاة من الحياة اليومية. (انظر الدراما

والوِشاح على الالتباس\* والمُفارقة والتكبر. وغالبًا ما تُرافقها بشكل مُوازٍ حبكة ثانوية يَقلّب عليها طابع الغروتسك\*، ويكون محورها الخادم\* أو المُهرّج\* المعروف باسم غراسيزو (الرشيق)، ممّا يَخلُق نوعًا من التناقض في الطابع بين الحبيكتين.

اهتمّ مُثّاب القرن التاسع عشر في إسبانيا بكوميديا السُيف والوِشاح وتابِعوا الكتابة في هذا النوع، لكنّ التسمية صارت تُطلَق في ذلك العصر على آية مسرحية رومانسية فيها قِصة حُب.

انظر: الكوميديا.

### ■ كوميديا الأفكار Comedy of ideas

#### *Comédie d'idées*

تسمية تُطلَق على المسرحية الفلسفية الجدلية التي تُناقش الأفكار فيها بشكل ساخر. من أهمّ مُثّابها الإنجليزي أوسكار وايلد O. Wilde (١٨٥٤-١٩٠٠) والإيرلندي جورج برنارد شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) والفرنسيّ جان جيروود J. Giraudoux (١٨٨٢-١٩٤٤) وجان بول سارتر J.P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠).  
انظر: الكوميديا.

### ■ كوميديا الأمزجة Comedy of humours

#### *Comédie d'humours*

نوع يُصنّف ضمن الكوميديا\* الرفيعة وضع أسسه الإنجليزي بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧) واستقى أسسه من النظريات اليونانية عن نوعية الأمزجة في الدم وتأثيرها على السلوك الإنساني. وكوميديا الأمزجة هي مسرحية انتقادية ساخرة تقوم على تجسيد شخصيات يتطابق سلوكها مع نوع مُحدّد من



البورجوازية في كلمة دراما).

يُمْكِنُ أَنْ تُصَنَّفَ مسرحيات البولفار\* وعلى الأخص المسرحيات التي كَتَبَهَا بالفرنسية الروسي ساشا غيتري S. Guitry (١٨٨٥-١٩٥٧) ضمن الكوميديا البورجوازية. انظر: الكوميديا، الدراما.

#### ■ كوميديا الحبكة Comedy of intrigue Comédie d'intrigue

نوع من أنواع الكوميديا\* يَسْتَعِدُّ أصوله من الكوميديا اللاتينية والإيطالية. وُلِدَ هذا النوع في القرن السابع عشر في فرنسا وعَرِفَ انتشارًا واسعًا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ولا يزال موجودًا حتَّى يومنا هذا. في بعض الأحيان يُطلق اسم كوميديا الموقف *Comédie de situation* على كوميديا الحبكة لأنَّ المواقف الكوميديَّة فيها تتولَّد من الالتباس\* والإبهام *Imbroglio*.

وكوميديا الحبكة هي مسرحية ذات إيقاع\* سريع تتألف من مجموعة من الحبكة المتتالية والمعقدة التي تشغل الحيز الأول في المسرحية على حساب تطوُّر الشخصيات. وهي بذلك تختلف عن كوميديا الصفات *Comédie de caractères* التي يتولَّد الإضحاك فيها من تصوير أنماط اجتماعية مُحدَّدة. والحبكة\* في هذه الكوميديا لها بُنية ثابتة. فهي تقوم على وجود عائق\* ما يقف في وجه الشَّاق الذين يعتمدون كافة الوسائل لتحطيه، يُساعدهم في ذلك الخدم. تُعتبر مسرحية الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦٦٦) «كوميديا الأخطاء» من أنواع كوميديا الحبكة، وكذلك مسرحية «الأعيب سكان» لموليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٢).

انظر: الكوميديا.

#### ■ الكوميديا الدائمة Tearful comedy Comédie larmoyante

تسمية أطلقها الناقد الإنجليزي بلير Blair على نوع معروف باسم الكوميديا العاطفية *Comédie sentimentale*. وهي مسرحية فيها عبرة تستلزم أفعال ودموع المُتفرِّج لكنَّ الخاتمة\* فيها تكون سعيدة. تستقي الكوميديا الدائمة مواضيعها من الحياة اليومية لذلك تقترب كثيرًا من الدراما البورجوازية *Drame bourgeois* التي انتشرت في القرن الثامن عشر. يُمثِّل هذا النوع في فرنسا الكاتب نيفيل دو لاشوسيه N. La Chaussée (١٦٩١-١٧٥٤). انظر: الكوميديا.

#### ■ الكوميديا السوداء Black comedy Comédie noire

تسمية حديثة ظهرت مع غياب التراجيديا\* كنوع، واستُخدمت لتوصيف مسرحيات لا علاقة لها بالكوميديا\* إلَّا من حيث الاسم لأنَّ طابعها مأساوي\*، والنظرة التي تحيلها نظرة مُتشائمة، وإن كانت تعتمد على السخرية لإظهار هذه المأساوية. والخاتمة\* في الكوميديا السوداء ليست سعيدة، وإن حصل ذلك فبمَنحُص المصداقة.

تندرج تحت إطار هذا النوع مسرحيات الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) «تاجر البندقية» و«الصاع بالصاع»، ومسرحية «الموتوخة» للفرنسي جان آنوي J. Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧)، ومسرحية «زيارة السيِّدة العجوز» للسويسري فريدريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٤)،

الإنساني داخل المجتمع.

يقوم الإضحاح في كوميديا العادات على التناقض بين التزام الشخصية\* بسلوك اجتماعي مُعَيَّن، والرغبة الطبيعية الناجمة عن طبع أو صفات هذه الشخصية. من هذا المنطلق، فإن الجانب الأهم في هذه الكوميديا هو تحليل تصرف الشخصية وتوضيح أبعادها السلوكية، وليس بناء الحبكة\*. غالبًا ما تكون الشخصيات فيها أنماطًا اجتماعية، كما أنَّ الصفات النفسية والأخلاقية تُصنَّم فيها بحيث تُشكِّل مادة للنقد الاجتماعي. ومواضيع كوميديا العادات مأخوذة من الحياة اليومية للطبقة البورجوازية في أغلب الأحيان، والحدث فيها يقوم على علاقات اجتماعية مُهتَكة (دسائس، علاقات غرامية غير شرعية الخ).

تُعَدُّ مسرحية الإنجليزي ولیم كونغريف W. Congreve (١٦٧٠-١٧٢٩) «حب بحب» أفضل مثال على كوميديا العادات، كما تدخل في إطار هذا النوع أيضًا مسرحية الفرنسي موليير Molière (١٦٧٣-١٦٧٢) «المُتَحَدِّلِقات السخيفات» ومسرحيات الفرنسي لوساج Lesage (١٧٤٧-١٦٦٨) والإنجليزي ريتشارد شريدان R. Sheridan (١٧٥١-١٨١٦).

في القرن التاسع عشر اقتصرت كوميديا العادات كثيرًا من الدراما\* والميلودراما\*. انظر: الكوميديا.

#### ■ الكوميديا الموسيقية Musical comedy Comédie musicale

تسمية لغرض من عروض المُنوعات\* له طابع درامي واستعراضية. كذلك تندرج الكوميديا الموسيقية في إطار المسرح الفئاني\* فهي تجمع بين الرقص والغناء

ومسرحية «النورس» للروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وكثير من مسرحيات تيار المَثَب\* وعلى الأخص أعمال الروماني أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤)، ومسرحية «مهاجر بريسان» للبناني جورج شحادة (١٩٠٧-١٩٨٩).  
انظر: الكوميديا، الأساس، الغازس (المَهْزَلَة).

#### ■ كوميديا الصالون Drawing-room play Comédie de salon

تسمية لمسرحية تعرض شخصيات موجودة في صالون بورجوازي تُناقش موضوعًا ما، وتبادل الأفكار والحجج والنقد اللاذع المُبطن. وكلمة كوميديا في التسمية تُبرِّر بالطابع الساخر الذي يَسود جو المسرحية ويَجَلِي بالحوار\*. من الأمثلة على كوميديا الصالون مسرحية «الشقيقات الثلاث» للروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) ومسرحيات الإنجليزي سومرست موم S. Maugham (١٨٧٤-١٩٦٥) والنمساوي آرتور شنيتزler A. Schnitzler (١٨٦٢-١٩٣١).

انظر: الكوميديا، الدراما.

#### ■ كوميديا العادات Comedy of manners Comédie de mœurs

ويُطلق عليها أيضًا باللغة العربية اسم كوميديا السلوك أو كوميديا الطباع، كما أنَّها تقترب كثيرًا من كوميديا الصفات Comédie de caractères. ظهرت كوميديا العادات منذ القرن السادس عشر وهي تتجول بعض صفات كوميديا الموقف Comédie de situation وكوميديا الأفكار\* وكوميديا الأمزجة\* لأنها تدرُس التصرف

توفيقية، لا ميثما وأن غلبة طابع الإمتاع والإبهار يُحوّل ما هو دراميّ في الحكاية إلى مشهد بصريّ. فالتعبير عن الصراع يتمّ أحياناً من خلال الرقصات أو الأغاني الجماعية لمجموعتين. هذا النوع من المُعالَجة يُفسّر رواج الكوميديا الموسيقية في فترة الكساد الاقتصاديّ في أمريكا في الثلاثينات.

جدير بالذكر أنّ أهمّ الكوميديّات الموسيقية استقت مواضيعها من الأعمال المسرحية المعروفة مثل «سيتي الجميلة» المأخوذة عن مسرحية «بيغاليون» للإيرلنديّ جورج برنارد شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) و«قبضة المحيّي الغربي» المأخوذة عن مسرحية «روميو وجوليت» للإنجليزيّ وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦).

في هذه الأعمال التي تُعتبر مُتميّزة، يتحقّق الربط المُضريّ بين كلّ مُكوّنات العمل بما فيها الموسيقى والكوريغرافيا اللتين تأخذان طابعاً درامياً له علاقة بالحدث.

أصول هذا النوع إنجليزية، ويمكن تحديده ظهوره عام ١٧٢٨ مع «أوبرا الشخّاذين» للإنجليزيّ جون غاي J. Gay (١٦٨٥-١٧٣٢). وأوّل كوميديا موسيقية بشكلها المعروف هي «في المدينة» (١٨٩٢) للموسيقّي الإنجليزيّ أوسموند كار O. Carr.

قُدّمت مُعظم الكوميديّات الموسيقية في أمريكا بعد إنجلترا، وحقّقت نجاحاً كبيراً في كافة دول أوروبا ثمّ في العالم.

- في النمسا وألمانيا حيث توجد تقاليد أوبريت غريبة، لاقت الكوميديا الموسيقية نجاحاً كبيراً واكتسبت طابعاً خاصاً أثر على بقية بلاد أوروبا، ثمّ تراجع تأثيرها بعد الحرب العالمية الأولى بسبب الشعور المُعادي لألمانيا في

والجوار\* المحكيّ وكلّ يقيّات الاستعراض. والجانب المشهديّ في المُرض أهمّ من الجانب الدراميّ لذلك تُعرف الكوميديا الموسيقية باسم كاتب الألحان والكوريغراف Chorégraphe وليس باسم مؤلّف النصّ.

وكلمة الكوميديا في هذه التسمية تُستخدم بمعنى مسرحية، ولا تُفترض وجود الطابع المُضحك، لذلك سقطت هذه الكلمة من التسمية لاحقاً، وصار يُطلَق على النوع اختصاراً صيغة الموسيقى Musical، خاصة وأنّ التسمية أطلقت أيضاً على نوع من الأفلام الاستعراضية في السينما.

تقترب الكوميديا الموسيقية ببنيتها ومكوّناتها من أشكال أخرى تُعتبر أصولاً لها أو ظهرت معها في نفس الفترة مثل الأوبرا المُضحكة والأوبريت والإكسترافاغانزا\* والميلودراما\* والميوزيك هول\* والفودفيل\* والشارتويللا\*، ولذلك يُصنّف تمييزها في بعض الأحيان عن هذه الأشكال. لا بل إنّ نفس العمل يُصنّف أحياناً ككوميديا موسيقية أو كأوبريت، وهذه حالة الأرملة القُروب\* للنمساويّ فرانز لهار F. Lehár (١٨٧٠-١٩٤٨) على سبيل المثال.

للحكاية\* خصوصيتها في هذا النوع، فهي غالباً بسيطة تأخذ شكل حبكة\* مُشوّقة، لكنّ الحدث يُنضم بشكل دائم للانقطاع لتقديم الرقصات والأغاني ممّا يُعطي للكوميديا الموسيقية طابع التبعثر الزمنيّ والمكانيّ الذي يُخفّف من ارتباط المُرض بترجيّة مُباشرة في الواقع. من هذا المُنتطق تُعطي الكوميديا الموسيقية للمُرضج إمكانية الهروب من الواقع إلى عالم الحُلم. فمشاكل الحياة اليومية تُعالج من خلال السُحر والعجائبيّة، كما أنّ المشاكل الاجتماعية والاقتصادية تُحلّ دائماً بنظرة

(١٩٦٨).

لاقت هذه الكوميديات الموسيقية نجاحًا كبيرًا وتحوّلت إلى أفلام استعراضية ممّا جعل الفيلم الموسيقيّ بديلًا عن الكوميديا الموسيقية، ورَسَخ تقاليده في كثير من البلدان، وعلى الأخصّ في أمريكا والهند ومصر.

في العالم العربيّ، يُمكن تصنيف معظم أعمال الآخرين عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور (١٩٢٥-) الرحباني، وكذلك أعمال روميّ لحدود «ياسمين» و«بنت الجبل» ضمن الكوميديا الموسيقية أو الأوبريت لتقارب الشكلين. انظر: المَسْرَحُ الفِنَانِيّ.

#### ■ الكوميديا ديللارته Commedia dell'arte

##### Commedia dell'arte

مُصطلحٌ إيطاليّ يعني حرفيًا كوميديا الفن. وكلمة الفن هنا ليس لها المعنى الجماليّ المعروف، وإنّما كانت تدلّ على الاحتراف، خاصّة وأنّ ظهور هذا النوع تزامن مع تشكّل تمازيجات وتجمّعات تقسّم المُمثّلين المُحترفين وتُنظّم تعليم الجهة وممارستها.

ومع أنّ الكوميديا ديللارته نشأت في إيطاليا منذ القرن السادس عشر مع بداية تشكّل الفرق المسرحيّة، إلّا أنّ التسمية لم تظهر إلّا في القرن الثامن عشر حين بدأ هذا النوع بالانحسار. وقد كانت التسمية الأولى لها في كوميديا الارتجال.

والكوميديا ديللارته هي الصيغة الأولى للفرقة المسرحيّة التي كانت تتّمتّع بهجامة شخصية ذات نفوذ. يتراوح عدد المُمثّلين في الفرقة الواحدة بين ١٠ و ١٢ بينهم عدد من النساء، وهذا ما فرضته طبيعة المواضيع التي تستند بشكل كبير على قصص الحب. وقد شكّلت عروض هذه الفرق نوعًا من اليربوترات

تلك الفترة. بعد ذلك، وإثان الحرب العالميّة الثانية، سافرت مجموعة كبيرة من المسرحيّين الألمان إلى أمريكا ممّا سمح بتلاقح تقاليد الكاباريّة\* الألمانيّة مع تقاليد الميوزيك هول الأمريكيّة، فأدّى ذلك إلى ولادة أعمال مُتميّزة أشهرها «سيدة الظلام» (١٩٤١) التي وضع موسيقاها الألمانيّ كورت فايل K. Weill (١٩٠٠-١٩٥٠) وعُثّتها ومثّلت فيها زوجته لوتة لينيا L. Lenya (١٩٠٠-١٩٨١)، و«أوبرا القروش الثلاثة» للألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) التي لحنها كورت فايل.

- في أمريكا تندرج الكوميديا الموسيقية في إطار المسرح التجاريّ\*، إذ أنّها احتلّت مركز الصّدارة في عروض مسارح برودواي منذ بدايات القرن التاسع عشر، وحقّقت أرباحًا خياليّة لأنّها اعتمدت على الاستعراض الباهر والدليكور المكثف.

في العشرينات من هذا القرن، دخلت تقاليد الجاز على الكوميديا الموسيقية الأمريكيّة وصار الرقص عنصرًا أساسيًا فيها مع فريد أستير F. Astaire وجين كيلي G. Kelly. من أشهر الموسيقيّين الأمريكيّين الذين كتبوا للكوميديا الموسيقية جورج غيرشوين G. Gershwin (١٨٩٨-١٩٣٧) الذي كتب موسيقى «بورغي أند بيس» التي قلّمت في نيويورك عام ١٩٣٥، ومن أشهر الكوريغراف الفين عيلوا فيها جيروم روبنس J. Robbins.

في الستينات والسبعينات، ويأثير من الحركة الهنيّة، دخلت تقاليد موسيقى الروك أند رول ومشاهد الثري والمُفّز لاستغزاز المُشجّع. ومن أشهر الأعمال في تلك الفترة «كاباريّة» (١٩٦٦) و«يسوع المسيح نجم خارق» (١٩٧١) و«هير»

الكوميديا ديلارته على الإضحاك من خلال مواضيع تطرح غالباً قصة الزوج المخدوع الذي تضربه زوجته ويظل سعيماً، والعجوز الذي يقع في غرام صبية صغيرة، والمشمعوذ الذي يخدع الناس ويُنال عِقبه في النهاية إلخ. ومع أنّ هذه المواضيع مُستقاة من الواقع، إلّا أنّ مُعالجتها لا تتم بشكل واقعي، ومن الصعب أن يُستشف منها أية صورة عن المجتمع، لأنّ بُنيها تقوم على التجريد واللُّوب\* والمرسحة\*. وهي لا تهوّل إلى المُحاكاة\* أو إلى مُشابهة الحقيقة\*، وإنّما إلى الإضحاك عبر عناصر جدّة أهمّها الالتياس والمبالغة في الحركة واختلاف اللّهجات المُستخدمة.

#### الآداء في الكوميديا ديلارته:

اشتهرت الكوميديا ديلارته بكونها فنّ الارتجال. لكنّ الارتجال فيها له طبيعة خاصّة تجعله يختلف عن الارتجال العفويّ الذي عُرف في مظاهر احتفاليّة عديدة.

والارتجال في الكوميديا ديلارته لا يعني العمل دون تحضير، فهو يتطلّب يقنيّة عالية وسُرعة في البديهة وذاكرة جفطيّة واسعة لمقاطع معروفة ابتكرها بعض المُمثلين وكتبوها كتاباً، فصارت نُصوصاً يتمّ تداولها من بعدهم، مع تطويعها حسب مُطلّبات الكائفاء في كلّ عُرُض. كذلك يتطلّب الآداء الارتجاليّ خبرة كبيرة في تعامل المُمثل\* مع شركائه في المشهد كي لا تتضارب المواقف والجُمَل ووجود الأفعال، وإنّما تُبنى على بعضها بعضاً بشكل مُسجَم ومُبرّج. والواقع أنّ التعديلات التي يُجريها الارتجال تظلّ طفيفة لأنّ المُمثل لا يتكرّر سوى بعض المقاطع الجوارية البسيطة، وإنّما يُعيد استخدام ما يُسمّى لازي\*، هو عبارة عن

تناقله المُمثلون آباء عن جدّ وحافظوا عليه بفضل التدريب الطويل.

تعود أصول الكوميديا ديلارته إلى عُرُوض المُمثلين الجوّالين *Jongleurs* الإيمائيّة التي كانت تُقدّم في إيطاليا في القرن الثالث عشر، وعلى الأخصّ ثنائيّات الخادم والسيد. كما أنّ بعض الشخصيات فيها مثل الدكتور *El Doctore* مأخوذة من الكوميديا\* اللاتينيّة. أمّا الأقتعة التي اشتهرت بها عُرُوض الكوميديا ديلارته فتحلّر بأصولها من أقتعة الكرنفال\*.

#### خصويّة الكوميديا ديلارته:

يُكوّم الآداء\* في الكوميديا ديلارته على فنّ الارتجال\*، أي تقديم المُشاهد دون الاستناد إلى نصّ مُكامل مُسبق، وإنّما إلى كائفاء\* أو سيناريو\* يُحدّد دخول وخروج المُمثلين، والخطّة العامّة للحدث، وملاحح الحبكة\* التي غالباً ما تقوم على مُخطّط دائريّ: أَيْحَب ب الذي يُحِب ج الذي يُحِب أ. وعلى هذا النسيج الأوّل تُحاك مواقف وحوادث مُتجددة. والالتياس\* في هويّة الشخصيات هو العنصر الأساسيّ المُكوّن لهذه الشبكة التي يُشكّل التكرّر سميتها الأساسية، ممّا يربط خاتمة\* المسرحيّة بالنعرف على الهوية الحقيقيّة. والشخصيات في هذا النوع من العُرُوض هي شخصيات نمطيّة تُعرف من أزيائها وأقتعتها وتصرفاتها المرسومة سلفاً، وأهمّها بانتالوني والدكتور بالإضافة إلى ثنائيّات المُشاق، والخدم الذين يُطلق عليهم اسم *Zanni*، وهي كلمة إيطاليّة قديمة تعني الأحمق. وأشهر الخدم في هذا الشكل المسرحيّ أرلكان وبريغيللا وغيرهما. وقد كانت هذه الشخصيات النمطيّة تُسمّى أقتعة، ويُعتبر كلّ منها دوراً\* بالمفهوم الحديث للشخصيّة\*. تتعود سيناريوهات

## تأثيرات الكوميديا ديللارته:

انتشرت الكوميديا ديللارته في إيطاليا وتطوّرت. وقد قام بثبيت نصوصها في القرن الثامن عشر الكاتبان الإيطاليان كارلو غولدوني C. Goldoni (١٧٠٧-١٧٩٣) وكارلو غوتزي C. Gozzi (١٧٠٢-١٨٠٦). كما انتشرت عروضها وتقنياتها في أوروبا والعالم بسبب جولات فرق الكوميديين الإيطاليين في أنحاء أوروبا وفي روسيا أيضًا حيث كان لهم دور كبير في إدخال المسرح. في فرنسا تأسس مسرح خاصّ بالكوميديين الإيطاليين أطلق عليه اسم مسرح الإيطاليين، ثمّ اختلّطت فرقتهم بفرقة الأوبرا كوميك وشكّلتا فرقة واحدة. وقد كان للكوميديا ديللارته تأثيرها على المسرح الفرنسي، وعلى الأخصّ على أعمال الفرنسيين موليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٣) وبيير ماريغو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) اللذين استخدمتا شخصيات الكوميديا ديللارته بعد أقلّتها مع طبيعة أعمالهم. لكنّ هذا الشكل المسرحي لاقى فيما بعد إهمالاً من منظرّي المسرح ومؤرّخيه حتّى أواسط القرن التاسع عشر، حيث قدّمت الكوميديا ديللارته مادّة جديدة لعروض السيرك والميوزيك هول\* التي استعارت بعض شخصياتها مثل أرلكان وبييرو، وبعض عناصرها.

في مُتّصف القرن العشرين، عادت الكوميديا ديللارته إلى الظهور على خشبات المسارح كنوع من الحنين إلى شكل تراثي قديم يُبرز المسرحية بشكل كبير. وقد استخدم بعض المخرجين عناصرها في إعداد المُمثّل\* من خلال تطوير مهارة الارتجال لئليّه. ومن أهمّ هؤلاء المخرجين الفرنسيين جاك كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) وشارل دوللان Ch. Dullin

حركات جسدية وإيماءات ومزاحات مُجرّبة ووضّعات إضحاك Gag معروفة (لازي مُلاحقة الببابة، لازي تناول الطعام بسرعة كبيرة، لازي الوقوع على الأرض مع الحفاظ على كأس النبيذ سالمًا).

يُمكن أن يقوم المُمثّل في الكوميديا ديللارته بأداء عدّة أدوار في العرض الواحد لأنّ استخدام القناع\* يسمّح له بذلك. كذلك جرت العادة أن يقوم المُمثّل في الكوميديا ديللارته بأداء الدّور نفسه طيلة حياته، أو خلال سنوات طويلة، ممّا يخلق نوعًا من الاستمرارية بينه وبين النّص الذي يؤدّبه. ولأنّ الشخصيات النّصيّة ثابتة في هذا النوع، فإنّ كلّ فرقة من فرق الكوميديا ديللارته الكثيرة تحتوي على مُمثّل مُخصّص بدور أرلكان وآخر بدور بانتالوني الخ، والمُعارضة بين هؤلاء المُمثّلين تتعلّق بدرجة إتقانهم لهذا الدّور وقدّرتهم على تنفيذ اللازي الخاصّ به بمهارة وإتقان.

لا يُمكن إهمال دور النصّ في الكوميديا ديللارته رغم أنّ الفكرة السائدة هي أنّها فنّ الحركة\* والإيماء\* والارتجال. ذلك أنّ النصوص فيها تُبرز بشكل كبير تنوّع اللّهجات المحليّة في مناطق إيطاليا وتستغلّها للإضحاك. وقد خلق ذلك مشكلة حين جرت مُحاولات لتقديم هذه العروض خارج إيطاليا لأنّ الترجمة أُنقّدت النصوص جماليّتها الخالصة. لكنّ الجُزء الأساسي من الخطاب\* في الكوميديا ديللارته تحمله الحركة. ولكي تُعيد الحركة إلى هذه القدرة التعبيرية يجب أن تكون واضحة وإن قامت على المُبالغة. وقد تبيّلت الحركة في عروض الكوميديا ديللارته وأخذت طابعها المؤسّس نتيجة لقيّة مدروسة جعلت منها أهمّ عناصر الإضحاك في العرض.

قبل أن يتطور الكيوغن ويأخذ شكلاً درامياً مُتكاملاً، كان له دور عمليّ وظيفيّ هو السّماح للممثل الأساسيّ بتغيير قناعه، ودور دراميّ هو التخفيف من وطأة العرض الجادّ لأنّ الكيوغن بأسلوبه البسيط يُعتبر بمثابة الاستراحة من العرض الطويل.

تختلف بُنية الكيوغن عن النو بأنّ مسرحيّة النو تَجَمّع بين الجناء والرّقص والموسيقى والإيماء، والحدث فيها يُعرض في قالب سرّيّ، في حين يأخذ الكيوغن طابعاً درامياً بحثاً، ويقوم على حوارٍ بين شخصيّتين أو مجموعة من الشخصيات يأخذ شكل المُساجلة (انظر الأغون). وقد يحتوي عرض الكيوغن على أغانيّ تُقدّم دون موسيقى مُرافقة.

كانت العروض في البداية تستند إلى كانهاء\* ممّا يترك للممثل حيزاً كبيراً للارتجال\*. ولم تكن نصوص الكيوغن مكتوبة، وإنّما تنتقل مُشافهة من جيل إلى جيل. بعد ذلك، واعتباراً من القرنين السادس عشر والسابع عشر، دُوّنت النصوص وتثبتت الكيوغن وتنوّعت مواضيعها فصارت تُطرح قضايا عامّة اجتماعيّة مأخوذة من الحياة اليوميّة.

يُمكن تصنيف مسرحيّات الكيوغن حسب نوع الإضحاك ومُستوى الحكّة\*. فهناك مسرحيّات تقتصر على وجود اللباس\* الكلاميّ والمُساجلة بين شخصيّتين متعارضتين هما شيّة وأدو، يُقابلهما في مسرحيّات النو شخصيّتان هما شيّة وواكي (انظر النو). في بعض الحالات تُضاف إلى هذه الأدوار شخصيّات مُعطية\* أخرى. وهناك مسرحيّات فيها حبكة بدائيّة تُشبه الفارز\* (المَهزلة) وعروض الحماقات\*. وهناك مسرحيّات فيها حبكة مُتطورة تقترب من كوميديا العادات\*، ومسرحيّات تُعتبر بمثابة مُحاكاة

J.L. Barrault وجان لوي بارو (١٨٨٥-١٩٤٩) والروسيّ يغبيني فاختانغوف (١٩١٠-١٩٩٣) E. Vakhtangov (١٨٨٣-١٩٢٢) والنمساويّ ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣)، كما أنّ السينما استعارت منها الشيء الكثير وخاصّة في أفلام البورلسك\*.

في يومنا هذا، ومع تطوّر النظرة إلى المسرح، اكتسبت الكوميديا دبلارته أهميّة فاققة جعلتها تتحوّل إلى نوع من الأسطورة المسرحيّة لأنّها ارتبطت بالارتجال وبأهميّة العرض المسرحيّ على حساب النصّ. انظر: اللازي، السيناريو، الكانهاء، الارتجال.

## ■ الكيوغن Kyogen

كلمة كيوجن تعني «الكلمات المجنونة». وتُطلق هذه التسمية على نوع من الفواصل\* المسرحيّة التهريجيّة تتخلّل مسرحيّات النو\* ذات الطابع الجادّ، وتُشكّل معها عَرَضاً مُتكاملاً يدخلُ ضمن ريرتوار\* النو التقليديّ. وقد كان هناك تقليد تقديم أربع مسرحيّات كيوجن ضمن خمس مسرحيّات نو. فيما بعد صارت تُقدّم مسرحيّتان من النو تفصل بينهما مسرحيّة كيوجن واحدة.

ظهر هذا النوع من الفواصل في اليابان في القرن الرابع عشر وما زال موجوداً حتى اليوم. وتعود أصوله إلى نوع من عروض المُنوعات\* هو السانغاكو Sangaku الذي انتقل في القرن الثامن الميلاديّ من الصين إلى اليابان حيث أخذ طابعاً إيمائياً وأُطلق عليه اسم ساروغاكو Sarugaku، وهي كلمة تعني التقليد الآخرق، وعن هذا النوع ابتُني النو والكيوجن.

نَهْكُمْيَّة\* للنو لأنها تُقدِّم نفس شخصيات النو بشكل ساخر، والأقنعة - في حال استخدامها فيها - تكون تقليدًا كاريكاتوريًا لأقنعة النو.

وشخصيات الكيوغن لا تحوّل أسماء لأنها شخصيات نمطية معروفة مُسبقًا من المُتفرِّج وتُنتسب إلى فئات المُهرِّجين والمُشعوذين والآلهة والخدم، كما يُمكن أن تُشكِّل في ثنائيات (الخادم والسيد).

في البداية كان مُمثلو النو هم الذين يُقدِّمون عروض الكيوغن. فيما بعد اختصَّ بعض المُمثلين بتقديم هذا النوع بالذات، وله اليوم مدارسُه الخاصَّة به. وقد أُوب مُمثلو الكيوغن دورًا في تطوير الكابوكي\* عندما انتقلوا للعمل فيه، إذ أدخلوا عليه المُنصر الدرامي بعد أن كان الرقص هو المُنصر الأساسي.

تُقدِّم الكيوغن على نَفْس الخشبة\* التي تُقدِّم عليها مسرحيات النو دون إجراء أيّ تعديل فيها. ويُستند العُرْض بشكل كبير على بَرَاعة المُمثل الذي لا يُستخدم القناع\*، على العكس من مُمثل النو.

تُعتبر الكيوغن مُعاوِل الكوميديا\* الغربية التي

تُغيب كنوع مُستقلّ في المسرح الشرقي\* التقليدي. والإضحاك فيها يتجلى على مُستوى الكلام أو الحركة\*، لكنّه ليس شرطًا أساسيًا، إذ يتفاوت مُستوى الإضحاك بين مسرحية وأخرى. وقد وُضع المُمثل الياباني زيامي Zeami (١٣٦٣-١٤٤٣) أسسًا للكيوغن، وذكر أنّ الفُكاهة فيه ليست مُبتذلة وإنّما تولّد ضُحْكًا هو التعبير عن الفُرح.

في العصر الحديث، صار الكيوغن نوعًا مُستقلًا. وقد جرت مُحاولات لتقديم المسرحيات الغربية بأسلوب الكيوغن، وعلى الأخصّ الفازس لأنها تتلاءم مع روحية الكيوغن ومع طبيعة العُرْض القصير. وقد قدّم المُخرج أكيرا شيجي ياما Akira Shigeyama في عُرْض واحد وبأسلوب الكيوغن ثلاث مسرحيات مُتنوعة هي «فازس الوعاء» الفرنسية ومسرحية «فصل بدون كلام» لصموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، وكيوغن يابانية بعنوان «Bo Shibari» وذلك ضمن العُرْض الذي قدّمه في مهرجان آئينيون عام ١٩٩٤.

انظر: الشرقي (المسرح-)، الفواصل.



# ل

## ■ اللّازي

**Lazzi**

**Lazzi**

كلمة إيطالية تعني المزحة والتهريج، وتُستخدم كما هي في كل اللغات.

يُعتبر اللّازي من مُكوّنات الكوميديا ديلارته\* حيث عُرفت مجموعة من الحركات المُتمثلة منها ما هو إيمانيّ جسديّ كالانثناء والقفز والضرب والوقوع على الأرض، ومنها ما يرتبط بتعابير الوجه كالتكشير والتعير عن الخوف والدّهشة والألم إلخ. وتُعتبر كلّ واحدة من هذه الحركات والتعابير لازي مُحددًا. كما يُمكن أن يتكون اللّازي مجموعة مُشاهد ضاحكة وقصيرة يحفظها المُمثل\* ويلجأ إليها عند الحاجة لإثارة الضحك، ممّا يُعطي الأداء\* في الكوميديا ديلارته طابعًا مُميّزًا. من هذا المُنتقل يُمكن الربط بين اللّازي وبين ما يُسمّى وُصفات الإضحك Gag وهي مواقف مُتمثلة يلجأ إليها المُمثلون الكوميديون في المسرح والسينما بشكل دائم لأنّها تضمّن إثارة الضحك (لعبة الدخول والخروج من جِدة أبواب، رمي قالب الكريمة على وجه المُتحدّث إلخ).

يُطلَب إتقان حركات اللّازي تحفيّرًا طويلاً ويرانًا، لكنّها يجب أن تبدو حين تقديمها عفوية للغاية ومُرتجلة. لذلك كانت تُعرف مهارة المُمثل في الكوميديا ديلارته من براعته في تقديم اللّازي، كما أنّ المُقارنة بين المُمثلين المُختلفين كانت تتمّ من هذا المُنتقل.

جرت العادة في الكوميديا ديلارته أن يُحدّد اللّازي المُستخدم في كل مشهد فيمن الكانفاه\*. مع تطوّر الكوميديا\* في القرنين السابع عشر والثامن عشر وعلى الأخصّ في نصوص الفرنسيين موليير Molière (1622-1673) وبيير ماريكو P. Marivaux (1688-1733)، لم يعد يُشار إلى اللّازي باسمه الصريح، لكنّه ظلّ من المُكوّنات اللّغويّة التي تُرافق الحوار\* في العرض المسرحي وتؤدي إلى الإضحك.

من جانب آخر، وبفضّ النظر عن دوره في إثارة الضحك، يُعتبر اللّازي جزءًا من تقنيّات الأداء القائمة على مهارة الجسد وتطويعه، وعلى البراعة في الحركة\*، وهذا ما يجعله عنصراً أساسياً في التمارين الحركيّة في إعداد المُمثل\*. انظر: الكوميديا ديلارته، المُضحك.

## ■ اللّامسرح

**Anti theatre/Anti-play**

**Anti theatre**

تعبير نُسب استعارته من تعبير لا-مسرحيّة Anti pièce الذي استعمله الروماني أوجين يونسكو E. Ionesco (1912-1994) كعنوان فُرعيّ ليُصِف به مسرحيّة «المُعتيّة الصلحاء» التي كتبها عام 1949. بعد ذلك بلّور يونسكو بشكل نظريّ مَوقِفًا يُطالب بما أسماه «اللامسرح أو المسرح المُضادّة»، على نَقط ما سُمّي بالآيرواية، واعتبره تقيضًا للمسرح البورجوازيّ

الألماني بيتر هاندكه P. Handke (١٩٤٢-)  
وأداموف وغيرهم.

قد يلقي موقف الألماني برتولت بريشت  
B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) المناقض للمسرح  
الارسططالي، وكذلك تجارب الهابتنغ\*  
بمُختلف تجلياتها، مع هذا الموقف الراض  
الذي سُمي باللامسرح، وذلك من مُطلق رُفُص  
الشكل التقليدي للتأثير\* على المُتفرِّج وليس على  
صعيد الشكل والأسلوب.  
انظر: العَيْث (مسرح-)

## ■ اللَّجِب وَالْمَسْرَح

Play

Jeu

هناك تداخل لغوي في كثير من لغات العالم  
بين التعابير التي تدل على المسرح، وتلك التي  
تدل على اللّجب. وقد استُخدم عدد من  
المُصطلحات المتعلّقة باللّجب في مجال  
المسرح. في اللغة الإنجليزية، تُستعمل كلمة  
Play - وهي مأخوذة من الإنجليزية القديمة  
Pleaga التي تعني اللّهُو والحركة السريعة -  
للدلالة على اللّجب المُتحرّر من القواعد، وعلى  
أيّ عمل يكتِّب ليُمثّل على المسرح أو في  
الإذاعة والتلفزيون. في اللغة الألمانية يُستعمل  
فعل لَوِب Spilen كجذر لكلّ المُصطلحات  
الدالّة على التمثيل والمسرح. في اللغة الفرنسية  
أيضاً تُستخدم كلمة Jeu - وهي مُشتقة من كلمة  
Jocus اللاتينية التي تعني اللّهُو - للدلالة على  
أداء المُثُل وعلى اللّجب كشاط. وكانت نفس  
الكلمة تُستخدم في الماضي كسمية للمسرحيات  
التي ظهرت في القرون الوسطى، Jeu d'Adam،  
Jeu de la Feuillé، ومنها تسمية مُدير اللعبة  
Meneur de jeu وهو الشخص الذي كان يُدير  
العرض المسرحي.

وللمسرح الشّعبي\*.

في بدايات هذا القرن كان المسرحي  
السويسري أورليان لونية بو A. Lugné-Poe  
(١٨٦٩-١٩٤٠) قد أطلق من منظور أدبي صفة  
اللامسرح على المسرحيات التي لا تُصلح  
للتقديم على الحَشبة، وخاصّة المسرحيات  
الرمزية\*.

تحوّل تعبير اللامسرح إلى مُصطلح كُرمته  
الصُحافة ودخل الخطاب النقدي للدلالة على كلّ  
شكل أداء\* وكلّ شكل كتابة يقوم على رُفُص  
المسرح السائد شكلاً ومضموناً من خلال رُفُص  
مبدأ المُحاكاة\* والإيهام\* والتمثّل\* ومُشابهة  
الحقيقة\*. وبالتالي فإنّ العناصر التي تُكوّن  
المسرح التقليديّ ومثل الفعل\* الدراميّ المَبني  
على وجود تسلسل أحداث وشخصيات فاعلة في  
الحَدَث طُرِحَتْ فيه بشكل مُغاير. كذلك فإنّ  
اللامسرح يُغيّب البَطل\* الذي يُشكّل وجوده  
عُصراً أساسياً في المسرح التقليديّ، أو يُشوّهه،  
أو يُقدّم بدلاً عنه شخصيّة الأَنتي-هَروِس Anti-Héros،  
الذي يُناقض البَطل بصفاته وباتسمائه. وهذا ما  
نَجده في مسرحيات يونسكو وفي مسرحيات  
الكاتب الفرنسي آرثور أداموف A. Adamov  
(١٩٠٨-١٩٧٠).

استُخدمت هذه التسمية لوصف مسرحيات  
تُحوّل طابع القَدَمية وتطرح موقفاً تشكيكياً من  
كلّ الثوابت الاجتماعية والمسرحية، وبُقدرة  
المسرح التعليمية والسياسية ومثل مسرحيات  
العَيْث\* والمسرحيات الداعائية\* والسريالية\*. من  
هذا المنطلق يُعتبر اللامسرح موقفاً رافضاً على  
المستوى الجماليّ والفلسفيّ والإيديولوجيّ،  
وهذا ما يُظهر جليّاً في مسرحية الإيرلنديّ  
صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)  
«في انتظار غودو»، وفي بعض مسرحيات

في اللغة العربية، وخاصة مع بدايات المسرح، تُرجمت التعابير الدالة على المسرح والمُشغلة من الجذر اللغوي للوب بحرفيتها. فنجد مثلاً في نصوص مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) وأحمد فارس شدياق (١٨٠٤-١٨٨٨) ورفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) كلمة اللّاعب للدلالة على المُمثل، والمَلعب للخشبة، ودار اللّوب للممارسة المسرحية، وذلك قبل استخدام تعابير مثل مرشح ومرشح. كما استُخدمت كلمة اللّوب للتمثيل، وهي أقرب إلى تعريف الأداء كشأن يتروك هامشاً من الحرية للمؤدي، بينما تحول كلمة التمثيل التي استعملت لاحقاً معنى المحاكاة والتقليد.

هذا التداخل اللغوي يحول دلالة واضحة تتخطى اللغة لتشمل علاقة كلّ من هاتين الظاهرتين ببعضهما بعضاً على مدى الزمن. والمقارنة بين الظاهرتين تتعلق من التمييز بين بُعدين تحملهما الظاهرة المسرحية بعداً ذاتها كمحاكاة تقوم على إعادة عرض شيء ما Re-présentation، وكنشأ لوبي يطال عناصر العرض المسرحي، وعلى الأخص أداء المُمثل (انظر الارتجال). وتاريخ المسرح يتأرجح بين هذين البُعدين. فاستخدام تسمية «لعبة» للدلالة على المسرحية أو العرض المسرحي منذ القرون الوسطى في كلّ دول أوروبا يُفسّر بالظروف التي أدت إلى عودة ظهور المسرح في تلك الفترة حيث انبثق عن الاحتفالات التي تحمل في جوهرها طابع اللّوب (انظر الكرفال). وقد بقيت هذه التسمية سائدة حتى القرن الثامن عشر، حيث ظهرت تسميات أخرى أكثر دقة.

بالمقابل فإننا نلاحظ منذ بدايات هذا القرن عودة وافية إلى مفهوم اللّوب بعلاقته مع المسرح والاحتفال المُقدس وغير المُقدس. تلبّو ذلك

في دراسات لها توجهات مختلفة نفسية واجتماعية فتحت آفاقاً جديدة على دراسة التداخل المُمكن بين المجالين. كما ظهرت مفاهيم مسرحية ارتبطت بمفهوم اللّوب وتم اشتقاقها من كلمة Ludus اللاتينية التي تعني اللّوب والإيهام. وقد دخلت هذه المفردات كمصطلحات في الخطاب النقدي الحديث، ومنها صيغة اللّوبي Ludique التي تدلّ على طابع أسلوب يرتبط باللّوب. من هذه المصطلحات أيضاً تعبير النشاط اللّوبي activité ludique الذي يدلّ في المسرح على الجانب الحركي واللّوبي في أداء المُمثل، ومنها أيضاً تعبير الفضاء اللّوبي Espace ludique وهو الفضاء أو الحيز الذي يتشكّل عبر أداء المُمثلين وتشكيلاتهم الحركية وأصواتهم وتعاملهم مع مُجمل عناصر العرض. وهذا الفضاء يميّز عن الفضاء الحركي Espace cinétique (من kinese بمعنى الحركة)، وهو التشكيلات المتغيرة التي تتولد في الفضاء من الحركة وحدها. هذه النظرة هي أساس تحديد ما يُسمّى حيز اللّوب Aire de jeu، وهو مجال يخلقه المُمثل بأدائه، بنفس النظر عن وجود الخشبة أو غيابها (انظر الفضاء المسرحي).

لا يوجد تعريف واحد جامع للّوب يأخذ بعين الاعتبار علاقة الإنسان باللّوب على الصعيد الاجتماعي والنسبي والفيزيولوجي، وإنما توجد تعاريف مُتنوعة الاتجاهات. وقد كانت الدّراسات في الماضي تُوضّع اللّوب في مرحلة من حياة الإنسان تسبق مرحلة التوجّه الجادّ للعالم ومرحلة الإنتاج. كما كانت تُركّز على لوب الطفل والإنسان الفرد فقط، ولذلك اعتبرته ظاهرة فردية واهتمت به من الناحية النفسية. وقد أجمعت هذه الدّراسات على أنّ اللّوب يحول في جوهره أبعاداً ثلاثة فيزيولوجية وذهنية وتحيّلية

بالمقابل فإننا نلاحظ منذ بدايات هذا القرن عودة وافية إلى مفهوم اللّوب بعلاقته مع المسرح والاحتفال المُقدس وغير المُقدس. تلبّو ذلك

وعلم اليقين لأنَّ اللُّوب يَفْتَح على احتمالات عديدة (ريج/خسارة، نجاح/فشل). وقد اعتبر هنريو أنَّ هذه المُقَوِّمات تُنطبق أيضًا على المُمَثِّل.

والواقع أنَّ المؤرِّخ الهولاندي يان هويزينغا J. Huizinga كان أوَّل من أعطى التعريف الأكثر شموليةً للُّوب، وأوَّل من درس اللعب كششاط بـ«بيكولوجي نفسي واجتماعي»، وذلك في كتابه «الإنسان اللّاعِب» *Homo Ludens* الذي كتبه بين عامي ١٩٣٨ و١٩٥٥، ويبحث فيه في الوظيفة الاجتماعية للُّوب. عرّف هويزينغا في هذا الكتاب اللُّوب كـ«فعل مُستقلٍّ عن الواقع اليومي، وكششاط مُسلٍّ مُستقلٍّ له قوانينه الزمانية والمكانية الخاصة به، وله رموزه الخاصة التي تُسيطر على اللعبة وتُحدّد قوانينها. وتُعتبر دراسة هويزينغا الأساس الذي تطوّرت الدراسات الحديثة للُّوب استنادًا إليه.

استند الباحث الفرنسي روجيه كايوا R. Caillois على دراسة هويزينغا وقام بتصنيف أنواع اللُّوب بشكل سَمَح بمقارنتها بالمرسح. فقد طرح كايوا في كتابه «الالعب والناس» (١٩٥٨) وجود عناصر أو مبادئ أربعة رئيسية تحكم النشاط اللُّوبي وهي: لعبة الدُّوخة *Illux* وتندرج في إطارها كلّ الألعاب التي تُثير شعور الدُّوخة مثل ألعاب السيرك\* وألعاب الأطفال التي تقوم على الدُّوران في دائرة، ويمكن أن تندرج في إطارها أيضًا حركة دُوران الصُّوفيين في حلقة. لعبة المصادفة *Alea*، وتشمل كلّ أنواع اللُّوب التي تقوم على المغامرة والمُصادفة والحظ، ومنها ألعاب القمار. لعبة التقليد والمحاكاة *Mimesis*، وهو التقليد بالمعنى العام للكلمة وكلّ الألعاب التي يتخصّص فيها اللاعب حالة معينة أو شخصيةً مُختلفة، ومنها تقليد

بالنسبة للّاعِب، فدرست الوظيفة النفسية للُّوب، والتأثير والانفعال الذي يخلقه لدى اللّاعِب الفرد، لكنها اعتبرت أنَّ اللُّوب كششاط يُختلف عن العمل المُنتج والجاد ويقف منه موقف النقيض.

في هذا المجال يُعتبر موقف عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد S. Freud هامًا ومُجددًا لأنه اعتبر أنَّ اللُّوب يقف مُقابل الواقع والحياة العملية، وليس مُقابل الجِدِّي كما كان سائدًا في الماضي. وتأثير من فرويد صار اللُّوب يُعتبر نشاطًا خُرا مُختلفًا عن أيّ نشاط آخر من الحياة العملية لأنه نشاط غير مُنتج، لكنه نشاط جِدِّي وإراديّ مُنظَّم بقواعد هي قواعد اللعبة، وله حدوده في المكان والزمان، ويُرافقه غالبًا شعور ما كالفرح. وهو نشاط غير مُجانيّ لأنه يُمكن أن يكون خلّاقًا وأساسًا للإبداع الفني، وخصوصيته تكمن في أنّه يؤدّي في النهاية إلى نوع من التحرُّر.

وقد جاءت بعد فرويد دراسة طبيب الأطفال الإنجليزي فينيكوت D.W. Winnicott في كتابه «اللُّوب والواقع» لشيّن أنَّ حَيِّز اللُّوب ليس حَيِّزًا مُقتطعًا من الحياة اليومية، ولا هو مجال نفسي بحث، وإنما يُمكن توضيحه تمامًا في نقطة الالتقاء بين ما هو داخليّ ونفسي وما هو خارجي من الواقع.

كذلك فإنَّ الباحث الفرنسي جاك هنريو J. Henriot في كتابه «اللب» (١٩٦٩) تطرّق إلى الجانب اللُّوبي في أداء المُمَثِّل وتوقّف عند ما أسماه التوقّف اللُّوبي *Attitude ludique* الذي يُميّز اللُّوب عن غيره من النشاطات الإنسانية. وهذا الموقف يتحدّد من خلال شروط ثلاثة هي: مُحافَظة اللاعب على بُنْي ما تُجاه ما يقوم به، ووعي اللاعب للطابع الإيهامي لقفل اللُّوب،

### اللُّبِّيُّ وَالْمُقَدَّسُ وَالْمَسْرَحُ:

استنادًا إلى هذه التعريفات الحديثة للُّبِّيِّ تَوَسَّعَ هامشُ النظرة إلى كثير من الظواهر، ومن بينها الطُّقُوسُ والمسرح، وعلى الأخصَّ عَمَلُ المُمَثِّلِ فيه. وقد دُرِسَتْ عَلاَقَةُ اللُّبِّيِّ بِالْمُقَدَّسِ ضِمْنَ عَلاَقَةِ اللُّبِّيِّ بِالثَّقَافَةِ. والطُّرُوحَاتُ الَّتِي عَالَجَتْ هَذِهِ الْعَلاَقَةَ تَرَى أَنَّ أَصُولَ اللُّبِّيِّ وَالْمَسْرَحِ تَكْمُنُ فِي الطُّقُوسِ\* الدِّينِيِّ. فالْمَسْرَحُ انبثقَ عَنِ الطُّقُوسِ الْمُخْتَلِفَةِ وَكَذَلِكَ عَنِ الْأَلْعَابِ الْجَمَاعِيَةِ الَّتِي كَانَتْ جُزْءًا مِنَ الطُّقُوسِ فِي مَنَاطِقٍ عَدِيدَةٍ فِي الْعَالَمِ الْقَدِيمِ. مَيَّزَتْ هَذِهِ الطُّرُوحَاتُ بَيْنَ الْإِحْتِفَالِ فِي الطَّائِعِ الْمَجَادِّ (الْمُقَدَّسِ) وَبَيْنَ الْمَسْرَحِ. وَقَدْ اعْتَبَرَتْ أَنَّ الْمُقَدَّسَ يَسْتَعِيرُ مِنَ الْمَسْرَحِ أَشْيَاءَ كَثِيرَةً وَيَلْتَقِي مَعَهُ فِي وَجُودِ الْقَوَاعِدِ الَّتِي تَحْكُمُ مَسَارَها، رَغْمَ الْإِخْتِلَافِ الْجَدْرِيِّ فِي الطَّبِيعَةِ وَالْوُضُوعِ بَيْنَ مَا هُوَ لُبِّيٌّ (وَالْمَسْرَحُ ضِمْنًا) وَمَا هُوَ مُقَدَّسٌ. فَنَحْنُ حِينِ أَنَّ الْمُقَدَّسَ يَقْتَضِي التَّصَدِّقَ فَإِنَّ اللُّبِّيَّ يَقُومُ عَلَى مَبْدَأِ الْإِفْتِرَاسِ (لِتَتَصَرَّفَ كَمَا لَوْ أَنَّ... Faire comme si...). أَيِ الْقَبُولِ بِإِدْعَاءِ الْحَقِيقَةِ مَعَ مَا يَقْتَضِيهِ ذَلِكَ مِنْ قَبُولِ الْإِيهَامِ. وَفِي حِينِ أَنَّ اللُّبِّيَّ يَخْلُقُ وَيَقْتَضِي حَالَةَ مِنَ الْإِسْتِرْحَاءِ، فَإِنَّ الْمُقَدَّسَ يَقُومُ عَلَى التَّوَتُّرِ، وَيَتَطَلَّبُ التَّزَامًا مِنَ الْمُؤَدِّي. مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى فَإِنَّ الْمَسْرَحَ فِيهِ قَلَرٌ مِنَ الْحُرِّيَّةِ رَغْمَ وَجُودِ الْأَعْرَافِ\* الْمَسْرَحِيَّةِ، فِي حِينِ أَنَّ الطُّقُوسَ مُؤَكَّدَةٌ بِشَكْلِ يَمْنَعُ أَيَّ هَامِشٍ مِنَ الْحُرِّيَّةِ. وَبِالتَّالِيِ فَإِنَّ الْمَسْرَحَ يَقَعُ بَيْنَ اللُّبِّيِّ بِمَفْهُومِهِ كُنْشَاطٍ حُرٍّ يُؤَلِّدُ الْمُتَعَتَّةَ\* وَبَيْنَ الطُّقُوسِ كُنْشَاطٍ لَهُ مَسَارُهُ الْمُحَدَّدُ وَقَوَاعِدُهُ الصَّارِمَةُ.

أَمَّا الْمُقَارَنَةُ بَيْنَ اللُّبِّيِّ وَالْمَسْرَحِ فَتَسْتَدِلُّ عَلَى عَلاَقَةِ التَّقَاطُعِ الْقَائِمَةِ بَيْنَ الظَّاهَرَتَيْنِ فِي الْجَوْهَرِ: فَالْلُّبِّيُّ يَقْتَضِي أَوَّلًا وَعِي اللَّاعِبِ بِأَنَّهُ

الْأَطْفَالُ لِأَهْلِهِمُ وَالتَّمَثِيلُ الْمَسْرَحِيَّ. الْمُسَاجَلَةُ (أَغُون\*) Agon، وَيَقُومُ عَلَى مَبْدَأِ التَّنَاقُضِ وَالْمَصْرَاعِ، وَتَتَدَرَجُ تَحْتَ إِطَارِهِ كُلُّ الْأَلْعَابِ الَّتِي تَقُومُ عَلَى مَبْدَأِ الْمُتَنَاقُضَةِ يُمَثِّلُ الْمُبَارَاةَ الرِّيَاضِيَّةَ وَحَلَقَاتِ الرُّجُلِ وَغَيْرَهَا.

مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى، تَوَقَّفَ الْبَاحِثُ السُّوسِيُولُوجِيَّ الْفَرَنْسِيَّ جَان دُوڤِينِيُو J. Duvinoud عِنْدَ ظَاهِرَةِ اللُّبِّيِّ وَعَلاَقَتِهَا بِالْإِنْتِاجِ فِي الثَّقَافَةِ الْغَرِبِيَّةِ وَالثَّقَافَاتِ الْأُخْرَى مِنْ مَنظُورِ أَنْتْرُوبُولُوجِيٍّ وَسُوسِيُولُوجِيٍّ. وَقَدْ حَاولَ دُوڤِينِيُو إِعَادَةَ النَّظَرِ فِي فِكْرَةِ هُوبُزِينَا الَّذِي يَرَى أَنَّ وَجُودَ الْقَوَاعِدِ فِي اللُّبِّيِّ تَجْعَلُ مِنْهُ أَحَدَ مَصَادِرِ الثَّقَافَةِ، وَمِنْ ضِمْنِهَا الْمَسْرَحِ. قَدْ رَأَى دُوڤِينِيُو أَنَّ الثَّقَافَةَ لَمْ تَنْبُعْ مِنَ اللُّبِّيِّ، وَإِنَّمَا وُلِدَتْ عَلَى شَكْلِ لُبِّيٍّ، وَتَطَوَّرَتْ فِي جَوْ اللُّبِّيِّ، وَأَنَّ الثَّقَافَةَ الْغَرِبِيَّةَ فِي تَطَوُّرِهَا أَخْضَعَتْ كُلَّ الْمَظَاهِرِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ وَالْفِكْرِيَّةِ، وَمِنْ بَيْنِهَا اللُّبِّيِّ، لِأَطَرِ وَقَوَاعِدِ وَقِيَمٍ، فَحُجِّمَتْ دَوْرَ اللُّبِّيِّ وَنَفَتْ إِمْكَانِيَّةَ وَجُودِ هَامِشٍ لُبِّيٍّ فِي كُلِّ مَا هُوَ جَدِّيٌّ. بِالْمُقَابِلِ، لَمْ يَتَغَيَّرْ جَوْهَرُ اللُّبِّيِّ وَوُضِعَ فِي الْحَضَارَاتِ الْقَدِيمَةِ وَكُلِّ الْحَضَارَاتِ الْمُخْتَلِفَةِ عَنِ الْحَضَارَةِ الْغَرِبِيَّةِ، وَالتِّي حَافِظَتْ حَتَّى يَوْمِنَا هَذَا عَلَى خُصُوصِيَّتِهَا. يَلْتَقِي مَنظُورُ دُوڤِينِيُو هَذَا مَعَ الْفِيلَسُوفِ الْفَرَنْسِيَّ فُوكُو Foucault وَحَرَكَةً مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ، خَاصَّةً وَأَنَّهُ قَامَ بِدِرَاسَةِ الْإِحْتِفَالَاتِ وَعَلاَقَتِهَا بِمَظَاهِرِ الْحَيَاةِ الْعَامَّةِ وَاللُّبِّيِّ فِي الْمُجْتَمَعَاتِ الْقَدِيمَةِ وَالْمُجْتَمَعَاتِ غَيْرِ الْأُورُوبِيَّةِ، فَفَتَحَ بِذَلِكَ الْبَابَ أَمَامَ تَوَجُّهَاتٍ جَدِيدَةٍ فِي تَنَاوُلِ الْمَسْرَحِ (انْظُرْ سُوسِيُولُوجِيَا الْمَسْرَحِ، الْأَنْتْرُوبُولُوجِيَا وَالْمَسْرَحِ).

والمُمثِّل ومثل اللَّاعِب يُؤدِّي دوره مع المُحَافَظَة على بُد ما تُجاه ما يَقَع له. فهو يَقدم على إعداد دوره وأدائه، لكنَّهُ خِلال ذلك يُحَافِظ دومًا على نوع من التوازن، قد يَخْتَلِف من حالة لأخرى، بين الدُّخول في الدَّور\* والاستغراق فيما يَقَع له، وبين الاعتماد عنه، مع شيء من التشكيك والرَّيبة بالنسبة للنتيجة.

والمُمثِّل يتواجد على الحَدِّ الذي يَفْعَل ويربط بين الخيال (عبر أدائه للشخصية\* المُتَخَيَّلَة)، وبين الواقع، لأنَّه يَحي دافعًا خِلال الأداء وجود شُرَكَاء في العمليَّة المسرحيَّة هم المُمثِّلون الآخرون بالإضافة إلى وجود المُتَفَرِّجين. وبذلك تكون الشخصية هي الوسيط الذي يَربط بين هذين الحَيَزين، أي الخيال والواقع.

لكنَّ أداء المُمثِّل في المسرح لا يَقْتصر على كونه أَدبًا فقط. فالممثل من خِلال هذا الأداء يَكشِف نَفْسَهُ ويتواصل مع الآخرين. والمُمثِّل ليس مُجرَّد لاعب وإنما هو إنسان عامل (مثل اللَّاعِب المُحترف) يَقْضِي أَجْرًا، وعمله يَقْتَضِي تحفيزًا وعملاً واستعادة. ومع أنَّ اللَّوَب والأداء يَتَصَفَّان بالذاتِيَّة، إلَّا أنَّ هناك عناصر أخرى غير حُرِّيَّة المُمثِّل تَدْخُل في الأداء، مثل تعليمات المُخرج، والعلاقة بالمكان\* وبالزمان والعلاقة مع الجُمهور\*. من ناحية ثانية، لا بُدَّ لأداء المُمثِّل من مُرْتَكِز يقوم عليه وهو الشخصية المسرحيَّة. لذلك فَإِنَّ الأداء لا يَقْتصر على كونه إنجازًا ولَدبًا، وإنما هو أيضًا مُحاكاة وتقليد. لهذا يُعْتَبَر أداء المُمثِّل ككُلِّ مُتَكَامِل عمليَّة مُرَكَّبَة أوسع وأشمل من نشاطه اللَّوَبِي الذي يُشْكِّل مرحلة من مراحل الأداء.

اعتُبرت الدِّرَاسات الحديثة التي عالجت أداء المُمثِّل من منظور أنثروبولوجي، وركَّزت على

يَلْعَب (القَصْد). وهو يَقْتَضِي أيضًا وجود الآخر كشاهد (الفرجة) أو كشارِك. ولكي يقوم اللَّوَب لا بُدَّ من وجود مكان وزمان خاصَّين باللَّوَب هُما حَيِّز الإيهام الكاذب، والزمن المُقْتَطَع من الحياة اليوميَّة، وهو زمن يَحْتَوِل التكرار وفي هذا تَشابُه كبير مع المسرح.

بالمُقابِل، ومن نَفْس المنظور، صار من المُمكن اعتبار أنَّ كلَّ ما هو لَدبِي، وكُلَّ ما يَقْتَضِي الفرجة *Le Spectaculaire* كالمُبارَيات الرياضيَّة والاحتفالات العامَّة يُمكن أن يأخذ طابَعًا مسرحيًّا لأنَّ فيه استعراضًا ومسرحًا\*.

والواقع أنَّ المسرحيَّين منذ القرن التاسع عشر وخاصَّة في المرحلة الرومانسيَّة، وأهمهم الألمانيَّ فريدريك شيلر F. Shiller (١٧٥٩-١٨٠٥)، رأوا أنَّه لا يوجَد تناقُص بين اللَّوَب وبين الإبداع، وإنما اعتبروا على العكس أنَّ الإبداع فيه هائِش لَدبِيّ تَجَلَّى فيه حُرِّيَّة المُبدِّع. فيما بعد ركَّزت الدِّرَاسات الحديثة على جُذوى كلِّ من المسرح واللَّوَب وطَوَّرت العلاقة بينهما من منظور الغاية من المسرح على مدى العصور، والدَّور الذي يلعبه في حياة الإنسان الفرد وفي المجتمع (تعليم، مُتعة، تحرُّر وانعتاق وتطهير\* إلخ).

### اللَّوَب والأداء:

تَكُنْ أهَمِّيَّة الدِّرَاسات الحديثة التي اعتبرت المسرح نشاطًا لَدبِيًّا في النظرة الجديدة الذي خلقتها إلى المُمثِّل وأدائه مُقارَنة مع اللَّاعِب.

فالمُمثِّل كالألعاب يأخذ نفس الموقِف اللَّدبِيّ تُجاه ما يَقَع له، وهذا يَعْنِي أنَّ أداء المُمثِّل، كما هو الحال بالنسبة لأداء اللَّاعِب، مُحْكَم دومًا بقواعد هي في المسرح الأعراف والروايز\* العديدة للأداء والتلقِّي.

## اللُّبُّبُ والمَسْرَحُ التَّرْبَوِيُّ:

تُطلق تسمية اللُّبُّبُ الدرامي *Jeu dramatique* في البلاد الأنجلوساكسونية وكندا، وكذلك تسمية التعبير الدرامي *Expression dramatique* على نوع من النشاط المسرحي يستخدم اللُّبُّبُ الدرامي في المجال التربوي، ويهدف إلى التعليم من خلال المسرح. واللُّبُّبُ الدرامي هو مُمارسة جماعية تقوم على الارتجال وترمي إلى دفع القائمين بها للمشاركة في فعل مُشترك. يستعير اللُّبُّبُ الدرامي من المسرح تقنياته إذ أنَّ فيه شخصيات وجبابرة\* ولعبة أدوار (انظر البيكودراما)، لكنه لا يفترض وجود مُفترجين لأن هدفه مُختلف. فهو وسيلة للتعبير والمُعالجة ولتنمية المُدارك، بالإضافة إلى استخدامه في الإعداد الاحترافي للمُمثّلين والمُنشّطين المسرحيين.

انظر: التنشيط المسرحي، الأطفال (مسرح-)، الأتروبولوجيا والمسرح.

## ■ اللُّوْحَةُ Tableau

*Tableau*  
انظر: التقطيع.

## ■ اللُّوْحَةُ الخَلْفِيَّةُ Painted Curtain

*Toile peinte*  
اللوحة الخلفية مُصطلح مسرحي يدلّ على السّارة\* التي تحدّ خلفيّة الخشبة\* باتجاه المُقن في المسرح الذي يعتمد شكل اللعبة الإيطالية\*. وهي تُشكل نقطة التقاء خطوط التلاشي في المنظور\* الذي ترسمه عناصر الديكور\* الأخرى المرسومة على لوحات مشدودة على عوارض خشبية *Chassis*.

غالبًا ما تكون اللوحة الخلفية مرسومة بحيث

شكل الأداء في الحَضَارَات المُختلفة عن الحَضَارَةِ الغربيّة، أنَّ اللُّبُّبُ يُمكن أن يُشكّل جزءًا من المرحلة التحضيرية التي أطلق عليها اسم ما قبل التعبير *Pré-Expressivité*، وهي مرحلة تسبق تَمَكُّص الدُّور على الخشبة وتسبق العَرَض، كما يُمكن أن تُشمل الارتجال\* الذي يَتِمُّ أثناء إعداد الدُّور. وهذه المرحلة عابرة لا تُحِلُّ صِفَةً الديمومة، لكنها ضرورية للنشاط اللُّبُّبِيِّ للمُمثّل خلال العَرَض.

واستخدام تعبير لُوب المُمثّل *Jeu du comédien* لوصف أدائه يُذكر بالأصول القديمة للأداء. مع تطوّر المسرح الغربيّ باتجاه سيطرة النصّ، فَقَدَ الأداء طابعه اللُّبُّبِيِّ الحركي وتطوّر باتجاه الإلقاء\* الصوتي. وقد حافظت اللغة الإيطالية على كلمة الثلاثرة *Recitazione* لوصف أداء المُمثّل، في حين غاب فيها المعنى الدالّ على الحركة. اعتبارًا من القرن التاسع عشر ظهر توجهٌ تَبَّه إلى الجانب اللُّبُّبِيِّ في أداء المُمثّل وحاول استنساخه في تطوير وتوسيع هامش إمكانيات هذا الأداء من خلال العودة إلى تحقيق توازن بين الأداء الكلامي والأداء الحركي عبر الاستيحاء من نماذج مُستَمَدّة من السيرك والبهلوانيات والكوميديا ديلارته\* وتقنيات الارتجال في أشكال الفرجة\* الثَّمِيَّة. من هذه التجارب ما قام به المُخرِجان الروسيّان فيسغولود مييرخولد *V. Meyerhold* (١٨٧٤-١٩٤٠) ونيقولايف أفريينوف *N. Evreinoff* (١٨٩٧-١٩٥٣) والإنجليزيّ غوردون كريغ *G. Craig* (١٨٧٢-١٩٦٦) والألمانيّ برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦) وكلّ مدارس الأداء التي تأثرت بهم.

في كشف قصور اللوحة الخلفية عن تحقيق الإيهام الكامل، وقد وُجّهت الانتقادات لاستخدامها منذ القرن السادس عشر، لكنها ظَلَّت تُقبل كواحدة من الأعراف المسرحية حتى نهاية القرن التاسع عشر.

واستخدام اللوحة الخلفية المرسومة للإيهام بجوٍّ مُعيّن دون السعي للإيهام بالبُعد من خلال تنفيذ قواعد المنظور قديم ومعروف في المسرح الياباني التقليدي وفي المسرح اليوناني القديم، حيث كانت تُستخدم لوحات مرسومة مشدودة على عوارض خشبية تُغطّي واجهة الجدار الذي تُقدّم المسرحيات أمامه.

جرت العادة أن تُنقذ اللوحة الخلفية من قَبْلِ حُرَفِيِّين في مَشَاغل مُتخصّصة. في المسرح الحديث، وعلى الأخص في عروض الباليه الروسية، صار يُعْهَد بتنفيذها إلى رسّامين معروفين أمثال بيكاسو Picasso وبراك Bracque وغيرهما (انظر الرسم والمسرح).

تُعطى الانطباع بالقضاء اللامتناهي أو بالسماء فيمن مُكعّب الخشبة المُغلَق. ولتحقيق ذلك بشكل أفضل تأخذ هذه اللوحة في بعض الأحيان شكلاً نصف دائري وتُسمى Cyclorama.

وقد ظَلَّت اللوحة الخلفية لفترة طويلة في تاريخ المسرح الغربي البديل التصويري عن الديكور المُشَيّد والأغراض الحقيقية وعن مؤثرات الإضاءة التي كانت تُرسم عليها. من هذا المُنتطق لعبت اللوحة الخلفية دورًا كبيرًا في الإيهام بوجود مكان حقيقي وأغراض وقطع أثاث ملموسة على الخشبة. فقد كانت تُرسم بطريقة خداع البَصَر Trompe l'œil بحيث تُعطى الانطباع بالبُعد والكتل والحُجُوم على مساحة مُسطّحة هي اللوحة. ولذلك دُرِجت العادة في المسرح الإيهامي Théâtre d'illusion على استخدام تعبير «اللوحة الخلفية المرسومة بطريقة خداع البَصَر» Toile peinte en trompe-l'œil. كان لاستخدام الإضاءة بتعنيّ دراميّ دوره





## ■ المأساة: انظر تراجيديا ■ المأساوي

### The Tragic Le Tragique

كلمة مأساوي Tragic في الأصل صيغة مُستَمَدَّة من المأساة (التراجيديا) كنوع من الأنواع المسرحية. مع الزمن تَوَسَّع المعنى واستُخدمت الكلمة كاسم (المأساوي والمأساوية) للدلالة على منظور فلسفي وطابع (مثل المضحك والغروتسك وغيره) يدخل في التصنيفات الجمالية *Catégories esthétiques*، ويمكن تقصّيه على مستوى الفرد في الحياة، وعلى مستوى المجتمعات. وقد تمّ التعبير عن المأساوي في الأدب والفن بأشكال مُتعدّدة على مدى العصور.

ومع أنّه لا يُمكن الخلط بين المأساة كنوع مسرحي وبين المأساوي كمفهوم فلسفي، إلا أنّه لا بُدّ من العودة إلى المأساة كنوع والبحث في مُكوّناتها لتقصّي ماهية المأساوي.

لا يُمكن إعطاء تعريف مُحدّد وشامل للمأساوي لأنّه موجود بشكل مُتنوّع في أنواع وأشكال مُبعثرة تاريخياً. وقد اعتبر الباحث الفرنسي بول ريكور P. Ricoeur في بحثه حول هذا المفهوم في مجلة ليسبري (أذار ١٩٥٣) أنّه لا يُمكن البحث في جوهر المأساوي إلا من خلال شيء آخر.

ظهرت على مدى التاريخ مُحاولات تَمَتّد من أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) إلى هيجل

Hegel وما بعده لتفسير المأساوي من خلال المنطق بعيداً عن مفهوم القَدَر الذي يُمثّل مسؤولية الإنسان عن فعله. وقد فسّر الفلاسفة المأساوي بشكل ميتافيزيقي ووجودي. فقد علّلوا وجود المأساوي بمُحاولة الإنسان تفسير علاقته بالطبيعة والقوى التي تتجاوزها ويوجد الموت. كما ربطوا ما بين المأساوي في الحياة وتجلياته في الفن، إذ اعتبروا أنّ وجود الطابع المأساوي في الفن هو تعبير عن الموقف المأساوي في الوجود الإنساني، فكانت الركيزة لديهم لتفسير المأساوي وتجلياته في المادّة الأدبية الفنيّة.

اعتمد هيجل على موقف أرسطو الذي يربط بين المأساوي والخطيئة التي يرتكبها الكلّ في التراجيديا، فاعتبر أنّ المأساوي ظهر مع ظهور الإنسان المسؤول عن فعله، وبذلك ربط بين المأساوي وتشكّل الفردية. كذلك فإنّ الفيلسوف الألماني شوبنهاور Schopenhauer ربط بين حتميّة القَدَر في الوجود الإنساني الذي يجعل قَدراً من المأساوية، وبين صراع الإنسان مع العالم. وبذلك اعتبر أنّ المأساوية هي جُزء من الطبيعة الإنسانيّة، وهي التي تُعطي للإنسان تميّزه الفردي. وكذلك طرح الألماني نيتشه Nietzsche فكرة أنّ المأساوية تكمن في طبيعة الإنسان نفسه، أي في ذلك التناقض بين النزعة الديونيزيّة والنزعة الأبولوجيّة لديه (انظر أبولوني/ديونيزي). أمّا الفيلسوف الإسباني ميغيل دي أونامونو M. Unamuno فقد ربط المأساوية بحاجة

الإنسان لتفسير ذاته والعالم.

في منظور مُختلف ربط المؤرخون والأنتروبولوجيون انبثاق الوعي المأساوي في أيّ مجتمع من المجتمعات بالتساؤلات التي يطرحها الإنسان ولا يجد لها جواباً مباشراً في فترة تغيّرات اجتماعية وسياسية هامة، وهذا ما نجده في دراسة الفرنسي جان بيير فيرنان J.P. Vernant «الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة». فهو يربط ظهور التراجيديا بالتغيّرات التي طالت المجتمع في عصر الطغاة في اليونان القديمة وفي فترة الحكم الملكي المطلق في فرنسا وفي فترة اعتزاز السلطة الملكية في إنجلترا الإليزابيثية. وكذلك ربط المُنظر الروماني لوكاتش Luckac ظهور الاجتناس الأدبية بسياق التطور التاريخي للبشرية متأثراً بموقف هيغل في تفسير المأساوي، ولذلك قارب ما بين ظهور التراجيديا وبين ظهور البطل الفرد الذي أدى إلى خرق تصالح الإنسان مع المجتمع.

#### المأساوي في التراجيديا:

ياخذ المأساوي شكل فعل أو صراع بين قُوى، وهو يحول درجة من الأهمية والمهابة والمُعنَى ويبدو وكأنّ نتيجته حتمية لا يُمكن الفكاك منها رغم مقاومة الإنسان. وهو بذلك يتميز عن الدرامي *Dramatique* الذي يطرح احتمالات عديدة للخلاص. كذلك يحول المأساوي في ماهيته نوعاً من التوتر والتكثيف يُميّزه عن الملحمي الذي يُصَف بالامتداد الزمني. نتيجة لذلك يكون تأثير المأساوي على المتلقي مباشراً وكبيراً.

ياخذ المأساوي في التراجيديا الملامح التالية:

١/ على المستوى الفلسفي:

- يتبقى المأساوي من صراع يعيشه الفرد ويكفّه

للتضحية برغباته للمصلحة العامة. ويُمكن أن تصل به التضحية إلى حد الموت، وهذا هو الفعل المأساوي. وقد شرح هيغل مفهوم المأساوي بشكل واضح حين بيّن أنّه في صراع ما يوجد دائماً طرفان مُتعارضان يملك كل منهما الحق إلى جانبه. ولا يُمكن لطرف من الأطراف أن يُحقّق هدفه إلا بإلغاء الطرف الآخر أو إيلاده، ممّا يؤدّد شعوراً بالثُوب ويجعل من صاحب الحق مُذنّباً في الوقت نفسه، وهنا يكمن المأساوي كنتيجة صراع حتمي، وهو شيء لا يُمكن علاجه.

- والصراع الذي يؤدّد المأساوي يضع الإنسان بمواجهة مبدأ أخلاقي أو ديني. ويقول المؤرخ الفرنسي جان بيير فرنان أنّ المأساة اليونانية بَلّورت التعارض بين الطبيعة الإنسانية وبين الرغبة الإلهية. أمّا بالنسبة لهيغل فإنّ التيمة الرئيسية في التراجيديا هي الإلهي، لكن ليس بالمعنى الديني، وإنّما بتجليّاته في القوانين الأخلاقية التي يصوغها الإنسان.

- المُصالحة: في التراجيديا، تكون الكلمة الأخيرة دائماً للنظام الأخلاقي. ويرى هيغل أنّه بموت البطل ينتهي الصراع لصالح النظام الأخلاقي السائد بعد أن كان هذا النظام مُهدّداً بالاختراق الجزئي الذي يُحقّقه البطل في بداية التراجيديا، وهذا ما يبدو بشكل واضح في مسرحية «أنتيغونا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٦-٤٠٦ ق.م).

- ياخذ الإلهي أحياناً شكل القدر الذي يَسحق الإنسان ويجعل فعله غير مُجدٍ. والبطل يعي وجوه هذه القوّة العُليا فيقبل بمواجهتها رغم أنّه يَعرف أنّه سيخسر في نهاية الصراع وأنّ الخسارة ستوصله إلى الكارثة. وقد رَبط الناقد الفرنسي جان ماري دومناك J.M. Domenach

الذي يتحدى في صلفه ويوغل في الخطأ الذي يتعارض مع أخلاقيات الجماعة حتى يكتشف الحقيقة. عندئذ يحصل الانقلاب *Peripetia* ويتغير وضعه من سعادة إلى شقاء، وهذا هو أصل وسبب وجود المأساة. ولأن هذا العيب يبدو وحيداً أمام الصفات الإيجابية الأخرى للبطل فإنه لا يصل لحد أن ينفي تعاطف المُفرج مع الشخصية. (عند راسين لا تكون الشخصيات مُحطنة بشكل كامل ولا برهة بشكل كامل، وبالتالي فإن المُفرج يتعاطف معها).

- فمن المسار التراجيدي، تكون المرحلة الثانية هي مرحلة التأثير\* على المُفرج\*: فبسبب الألم *Pathos* الذي يُعاني منه البطل وينقله إلى المُفرج، يتم التعاطف *Empathia*، ويشعر المُفرج بالخوف والثقة\*، وهذا ما يؤدي إلى التطهير *Catharsis*.

#### المأساوي خارج إطار التراجيديا:

لا يرتبط المأساوي وبالتراجيديا حصراً. فهو يمكن أن يتجلى خارج إطار المأساة كنوع وبشكل مختلف عن بُنية التراجيديا اليونانية والكلاسيكية\* الفرنسية. وهناك أشكال أدبية وفنية سبقت المرحلة الكلاسيكية (المسرح الديني في القرون الوسطى، مسرح شكسبير) ومع ذلك حملت الطابع المأساوي وجسدت بشكل آخر. وفي هذه الحالة يأخذ المأساوي طابعاً فلسفياً يتعلق بقرار البطل وقدرته أو عدم قدرته على الفعل، ويتجليات القوى (قيم أخلاقية أو دينية أو اجتماعية) التي تعارض هذا القرار، وبهامش الحرية لدى البطل في مواجهة هذه القوى.

عند الإنجليزي ولیم شكسبير

بين المأساوي والزلة. فالمأساوي بالنسبة له يحول بعداً عبقياً لأنه في نفس الوقت شعور الشخصية\* بالذنب دون معطيات واضحة، ونوعاً من الحتمية التي لا يمكن دفعها. وبالتالي يصير المأساوي تجسيدا للشعور بالخطيئة وللشر غير المُبرر. ووجود القدر والحتمية لا ينفي حرية البطل التي تُعد من المؤامرات الأساسية للفعل الدرامي\*. وطالما أنه يوجد هامش حرية لدى الشخصية، فهناك أيضاً مسؤولية. وهذه الحرية في التراجيديا هي التي تفرز مواقف غير متوقعة تكون النابض لتحريك الفعل الدرامي، وتوحي بأن الشخصية تملك حرية القرار (هامش حرية أوديب في مسرحية سوفوكلس هي أن يقبل التحدي). وهذا الوضع هو الذي يؤيد لدى المُفرج\* التعاطف مع البطل والثقة\* عليه والخوف من مصيره.

طرح الفرنسيان جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) وجان باسكال J. Pascal فكرة الحرية بشكل مختلف عن معناها في الفكر اليوناني، وذلك لأنهما كانا متأثرين بالملعب الجانسيني *Janséniste* حول الإنسان المُسيّر الذي لا يملك دفعا لقوة القدر، وفكرة الخطيئة بالمعنى المسيحي. وقد بين الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان L. Goldman في دراسته حول راسين ذلك الهامش الهش لحرية الإنسان أمام «الإله الخفي» الذي يوجه فعله ويتحكم به.

ب/ على مستوى البنية:

- للمأساوي في التراجيديا اليونانية مسار مُحدد تُشكل الخطيئة المرحلة الأولى فيه. فبسبب الضلّة والتعت *Hybris* يرتكب البطل الزلة المأساوية *Harmatia*، وهي خطأ في الحكم يتجهم عن عيب موجود في تكوين البطل نفسه

- في مسرح القَبْ\*، تكُنْ المأساوية في كون الشخصية لا تتعرف على نوعية القوى التي تَسَحِّقها، وفي ميكانيكية حركة التاريخ العمياء. وَيَشْغَلُ المأساوي في مسرح القَبْ اليوم المكانة التي كان يَشْغَلُها في التراجيديا في الماضي، وكأنه المُرَافِق المَعاصِر لها، مع فارق أنَّ القَبْ يُعَبِّرُ عن المأساوي بالمُضْحِك وبالسُّخْرِيَّة.

- في المنظور الماركسي حيث يُوضَّع الفعل الدرامي ضمن سياق تاريخي، يكون هناك نوع من التفسير للأمور يَنْفِي المأساوية. ففي حين تَطْرَحُ التراجيديا ضَعْف الفرد أمام نظام أو قُوَى تتجاوزُه، فإنَّ التفسير التاريخي يُعْطِي دَوْرًا للفرد ضمن حركة المجتمع، ويُقَسِّر فشله على ضوء المُعطيات العامة، وهذا ما يُغَيِّرُ من طبيعة المأساوي في العمل. يبدو هذا البُعد جليًّا في إعداد الألمانِيَّ برتولت بريشت (١٨٩٨-١٩٥٦) B. Brecht للتراجيديا القديمة (أنتيغونا) حيث لا يُطْرَحُ الصراع بين البطل والقَدَر، وإنما بين البطل والسلطة. وفي مسرحيته «أرتورو إي» على سبيل المثال يَطْرَحُ بريشت الظُّرف الذي سَمَحَ بظهور أرتورو إي (وهو مُعاوِل هتلر)، وكأنه ظُرف كان من المُمكن السيطرة عليه. لكن، ولعدم إمكانية إيقاف هذا الصعود تَبَرَّز المأساوية. انظر: المُضْحِك، التراجيديا.

W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) ويسبب حُصُوصِيَّة التراجيديا الشكسبيرية (البُنية المفتوحة، الارتباط بسياق تاريخي ووجود الجانب المُضْحِك إلى جانب المأساوي)، يأخذ المأساوي شكلًا خاصًا. لا يتولَّد المأساوي دائمًا من حُتمية قَدَرية تُدْفِعُ البطل إلى ارتكاب الخطيئة، وإنما من موقف البطل نفسه وتصرفه. فهو يَتَرَفُّفُ الخطأ أحيانًا بوعي وبمَحْضِ إرادته ويتحدى فيه بدافع من الصُّلْف والتعُتُّ. وهو يَحْمِلُ المسؤولية الكاملة لِفِعْله لأنَّ أطراف الصراع المأساوي تكُنْ في داخله وتُوَدِّي إلى دماره (جنون لير وماكبث، دمار عطيل). وهو حين يقوم بفعله يَخْرُقُ التطوُّر الطبيعي التاريخي والاجتماعي والأخلاقي للأشياء، ممَّا يُوَدِّي إلى أن يَنعَكِسَ الفعل على البطل نفسه ويُوَلِّدُ موقفًا مأساويًا (تردد هاملت وما ينجم عنه).

- بعد انحصار التراجيديا كنوع في نهاية القرن السابع عشر، ظلَّ المأساوي طابِقًا لبعض الأعمال وإن تَغَيَّرَتْ مَقُومَاتُه، فقد اسْتَبْدَلَتْ حُتمية الصراع مع القَدَر بصراع من نوع آخر، وهذا يَرْتَبِطُ بِرُؤْيَا الكاتب للعالم:

- في المدرسة الواقعية\* والطبيعية\* مثلاً، يَتَجَلَّى المأساوي بوجود الحُتمية الاجتماعية أو في الرواية.

- عند النرويجي هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) والألماني جورج بوشنر G. Büchner (١٨١٣-١٨٣٧)، يَسْتَجَلِّي المأساوي في غِيَابِ المنظور المستقبلي وغياب الأفق أمام الشخصية التي تَقُفُ بمواجهة قُوَى مهيمنة مهما كان نوعها.

- في مسرح الحياة اليومية\*، يَتَجَلَّى المأساوي من خلال تفاصيل الحياة اليومية التي تُظْهِرُ غربة الإنسان عن حياته ولغته.

## ■ الماكياج

### Make-Up

### Maquillage

الماكياج هو أحد العناصر التي تُساعد المُمثل على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال، ومن ذاته كشخص إلى اللُّوَر\* الذي يُؤَدِّيه، وهذه هي وظيفة الرُّؤْيِ المسرحي\*.

والأكسوارات المُتعلّقة به.

وخيلاً للماكياج في الحياة الذي له وظيفة تجميلية، يُعتبر الماكياج في المسرح جزءاً من منظومة العلامات الدلالية والإرجاعية في العرض، إلى جانب وظيفته العملية في توضيح معالم وجه المُمثل وتحديد قسّماته بوضوح ليراه المُتفرّجون من بعيد، وهذا ما يُطلق عليه اسم ماكياج الرافصات.

ومع أنّ استخدام الماكياج بالمفهوم المُعاصر حديث نسبياً، إلا أنّ المسرح في أصوله الطقسية عَرَفَ تلوين الوجه وتلطّيح الجسد بالأصباغ أو بدم الضحايا التي يَتَمّ تقديمها، أو الرسم على الوجه والجسد بخطوط ملوّنة، وكلّها مُمارسات ذات طابع رمزيّ ترمي إلى استحضار الغائب. كذلك فإنّ بعض الاختلافات الكرنفالية أعطت للماكياج وللقناع دوراً هاماً في عملية التنكّر التي تُشكّل جزءاً هاماً من البُعد اللبّيّ فيها (انظر الكرنفال). كذلك نجد هذا النوع من التنكّر بالألوان في عروض المُحتظنين والمُهرّجين في الحضارة العربية.

في بعض أنواع المسرح التي ظلّت مُرتبطة بأصولها الطقسية مثل المسرح الشرقيّ التقليديّ بكافّة أشكاله (أوبرا بكين، الكابوكي، الكانكالي)، ظلّ تلوين الوجه ورسمه شائعاً، وتبيّنت تدريجياً زوامزه اللونية المُستمدّة من المُعتقدات الدينية والاجتماعية، وصار الماكياج جزءاً من الأعراف المسرحية تُعرّف المُتلقي بالشخصيّات لأنّ كلّ لون في الماكياج يرتبط بصفة محدّدة. كذلك فإنّ الماكياج بخطوطه ونظّم ألوانه يُشكّل جزءاً من جمالية العرض المسرحي في فضاء فارغ.

بالمُقابل عرف الماكياج تطوّراً مُختلفاً في الغرب. فمع ابتداء المسرح هن أصوله الطقسية،

وتطوّره كممارسة مدنيّة اجتماعية في الحضارة اليونانية، استُخدم القناع الذي يُغطّي الوجه ويُخفي ملامحه الأصلية بشكل أكبر، في حين بقي تلوين الوجه حصراً على العروض الشعبية، وهذا ما نَجده في تقاليد الإيماء في الحضارة الرومانية وعروض المُهرّجين في مسرح الأسواق في القرون الوسطى.

ظهرت تقاليد الماكياج الكثيف في القرن السادس عشر، واستمرّت في القرن السابع عشر مع ظهور شكل القُبلة الإيطالية التي تقوم على تحقيق الإيهام. وقد كان ذلك ضرورية لإبراز معالم وحركات الوجه في الإضاءة الضعيفة المُستخدمة في ذلك الوقت. وقد كانت المادّة المُستخدمة فيه هي الطحين للون الأبيض والدخان للون الأسود.

مع التوجّه نحو مزيد من الواقعية في المسرح، ومع تطوّر وتحسّن نوعية الإضاءة، أخذ الماكياج معناه الحديث كوسيلة لإعطاء ملامح وجه الشخصية فيمن الرغبة في تصوير الواقع. وبذلك صار الماكياج وسيلة لتحقيق الإيهام بعد أن كان وسيلة للتنكّر. كذلك تطوّرت وسائل الماكياج وظهرت كتابات توضح طريقة وضعه للمُمثلين.

من جانب آخر، ساهم تطوّر فنّ الماكياج في تغيير معايير انتقاء المُمثل للثوب. فقد كان الاختيار يَتَمّ سابقاً بناءً على شكل المُمثل وبسببه. أمّا اليوم، فلم يَعد ذلك ضرورياً لأنّ الماكياج يُساعد على تغيير معالم المُمثل لتتناسب مع الشخصية التي يؤدّيها (العمر، الشكل الفيزيولوجي).

في المسرح الحديث صار الماكياج جزءاً من جمالية العرض ككلّ، وصار يُستخدم استخداماً دلالياً. فقد لجأ بعض المُخرّجين المُعاصرين إلى

الرفيع\* الذي يُمكن أن يَكُنْ فيما هو مُشَوِّه ومُخيف يستطيع أن يكون من أسباب المُتعة لأنه يَصِلُم الأحاسيس ويُعْطِلها لُبْرَة ثُمَّ يُؤدِّي إلى المُتعة.

كذلك تَنَظَرُق عِلْم النَّفس إلى مفهوم المُتعة وَرَبَطَه بِدَائِيَة كُلِّ مِنَ المُبْذِعِ وَالمُتَلَقِّي وَمَيَّزَ بينهما. فقد بَيَّن عَالِمُ النَّفس النمساوي سيغموند فرويد S. Freud أَنَّ هناك مُتعة المُبْذِعِ حين يَصُفُّ في العمل الفنِّي أو الأدبي هَوَاجِسِه وَمُتَعْنَات نَفْسِه، وَهناك مُتعة المُتَلَقِّي الذي يَتَعَرَّفُ في هذه الهَوَاجِسِ على ما يَكْبِتُه في داخله هو، دون أن يَشْعُر بالخجل منها لأنه ليس صاحب العمل. وهذا الطرح يَقتَرِب كثيرًا من العِلَاقَة بين المُتعة والتطهير\* الذي يلي الشعور بالخوف والشُّقَّة\* في المسرح.

وَالوَاقِع أَنَّ مَوْضُوع المُتعة يَدْخُل في صَمِيمِ العملِيَّةِ المسرحِيَّةِ. فَالكاتب المسرحي والمُخرِجُ يَقتَرِضَان نوعِيَّة مُتعة خَاصَّة لكلِّ عمل يُقَدِّمُونَه، وَمِنْهَا المُتعة الجَمَالِيَّة Plaisir esthétique والمُتعة الناجمة عن التشويق Suspense. هذا الافتراض يَدْخُل فِصْمِ مفهوم أَفَقِ التَّوَقُّعِ\* الذي يُحدِّد نوعِيَّة إنتاج العمل ونوعِيَّة الاستقبال، وَيَنبَأُ عَلَيْهِ تَحَدُّدُ مُتعة المُتَعَرِّجِ. وَقَدْ اِهْتَمَّ مُنْظَرُ المسرح والعاملون به منذ القَدَمِ بِمَوْضُوع المُتعة فِصْمِ اِهْتِمَامِهِمْ بِغَايَةِ المسرح وتأثيره على المُتَعَرِّجِ\* كَفَرْدٍ وَعَلَى الجُمْهُورِ\* كَمَجْمُوعَةٍ لَهَا خِصَائِصُهَا. ففِي المسرح السانسكريتي، يُعَالِجُ باهَارَاتَا مَوْضُوع المُتعة وَيَعْتَبِرُهَا خُلَاصَةً لِمَعْرِفَةِ المَشَاعِرِ والأحاسيس والمُؤَثَّرَاتِ التي تَنُجِّمُ عَنْهَا. كَذَلِكَ فَإِنَّ أَرِسْطُو وَبَرِيشتَ فِي المسرح الغربي طَرَحَا كَيْفِيَّةَ التَّوَصُّلِ إِلَى المُتعة مِنْ مُنْظَرَيْنِ مُخْتَلِفَيْنِ، فَقَدْ وَبَطَ أَرِسْطُو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م.)

المَاكِياجَ المُتَعَطِّ كَارْجَاعَ إِلَى أَشْكَالٍ مَسْرُوحِيَّةٍ مُثَبِّتَةٍ يَشِلُ المَسْرَحَ اليونانيّ والمَسْرَحَ اليابانيّ، وَهَذَا مَا تَجَدُّهُ فِي أَعْمَالِ فِرْقَةِ مَسْرَحِ الشَّمْسِ فِي فِرْنَسَا. فِي أَحْيَانٍ أُخْرَى اسْتَعْلَمَ المَخْرُجُونَ المَاكِياجَ بِمَنْحَى دِرَامِيٍّ فَقَدْ اسْتَعْلَمَ المَسْرُوحِيّ الأَلْمَانِيّ بَرْتُولْت بَرِيشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) فِي بَعْضِ عُرُوضِهِ مَاكِياجًا رَمَادِيًّا لِتَحْيِيدِ تَعَايِيرِ الوُجُوهِ، كَمَا أَنَّ البُولُونِيَّ تَادُوزْ كَانْتُور T. Kantor (١٩١٥-١٩٩٠) تَوَصَّلَ إِلَى التَّعْيِيرِ عَنْ فِكْرَةِ المَوْتِ مِنْ خِلَالِ مَاكِياجٍ شَمْعِيٍّ يُجَمِّدُ تَعَايِيرَ وَجْهِ المُمَثِّلِينَ قَبْلَ دُونَ وَكَأَنَّهُمْ يَضْمُونُ أَفْتَعَةً، وَهَذَا مَا يُطْلَقُ عَلَيْهِ رِجَالُ الْيَهْنَةِ اسْمُ مَاكِياجِ الْفَنَاءِ.

وَالْحُدُودُ بَيْنَ الْفَنَاءِ وَالمَاكِياجِ صَعْبَةٌ لِتَحْدِيدِ رِغْمِ التَّشَابَهِ الْوُظُفِيِّ بَيْنَهُمَا. لَكِنَّ الْفَنَاءَ يُعْطِي الْوَجْهَ وَيُلْغِي التَّعْيِيرَ بِالْقَسَمَاتِ، فِي حِينِ أَنَّ المَاكِياجَ يُبْرِزُهُا وَيُحَدِّدُ التَّعَايِيرَ الَّتِي تُرْسَمُ الْبُعدِ الدَاخِلِيّ لِلشَّخْصِيَّاتِ. انْظُرْ: الْفَنَاءِ، الرُّبِّيّ المَسْرُوحِيّ.

## المُتعة

## Pleasure

## Plaisir

المُتعة مفهوم جماليّ فلسفيّ، وَتَحْقِيقُهَا هُوَ أَحَدُ الْأَهْدَافِ الرَّبِيسَةِ لِكُلِّ عَمَلٍ فَنِّيٍّ وَأَدَبِيٍّ. وَقَدْ اعتُبرتْ منذ القَدَمِ غَايَةَ المَسْرَحِ.

عَالِجُ عِلْمِ الْجَمَالِ مفهوم المُتعة بِمَنْظُورِ فلسفيّ شَامِلٍ. وَمِنْ أَهَمِّ الَّذِينَ تَطَرَّقُوا لِلذِّكْرِ الْفِيلَسُوفَانِ الْأَلْمَانِيَّانِ بَاومْغَارْتِنِ Baumgarten وَمِنْ ثُمَّ إِيْمَانُوِيلْ كَانْتِ E. Kant فِي الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ. وَقَدْ رَتَّبَ رَبطَ مفهوم المُتعة بِالتَّصْنِيفَاتِ الْجَمَالِيَّةِ Catégories esthétiques عَامَّةً بَعْدَ أَنْ كَانَتْ تُرْتَبِطُ بِمَفْهُومِ الْجَمِيلِ Le Beau فَقَط. فَقَدْ اعتُبرَ الْفِيلَسُوفُ كَانْتِ أَنَّ

مثل الأداء والموسيقى والألوان والأزياء وعناصر الديكور\*. وقد ربط أرسطو المُنْتَعَة بالجمال حين قال «إنَّ أجمل الأصباغ إذا وُضعت في غير نظام لم يكن لها من التبهجة ما لصورة مُخْطَطة بمادّة بيضاء» (فنّ الشّعر/ الفصل السادس). ومن أهمّ عناصر هذه المُنْتَعَة الجماليّة مُتَابَعَة براعة الأداء\*، بما في ذلك مُتَعَة مُتَابَعَة قُدرة المُمَثِّل على التّقيّد بأعراف الأداء كما في المسرح الشرقي\* والباليه\* ومُخْتَلَف أشكال الفُرْجَة\* التي تقوم على وجود أعراف\*، ومُنْتَعَة تقصّي مدى تمثّل المُمَثِّل لظّوره ودخوله في الشخصية\* في المسرح الإيهامي *Théâtre d'illusion*.

- من النّاحية النفسيّة، هناك مُتَعَة تجسيد الحلم على خشبة المسرح، ومُنْتَعَة المُتفرِّج في مُشاهدة ما هو مكبوت يتجسّد على خشبة ممّا يؤدّي إلى التخلّص من الرّغبات المكبوتة، لأنّ المُخيف على خشبة لا يصل إلى حدّ التهديد بالخطر. من جانب آخر فإنّ الإنكار\* ومعرفتنا أنّ ما نشاهده هو مسرح، عامل يُغيّر من نوع المُتَعَة لأنّه يُحوّلها إلى مُتَعَة ذهنيّة، لأنّ الإنكار يجعل المُتفرِّج يعي أنّ ما يراه يتّسم إلى عالم الوهم ولذلك يتقبّل ما يُمكن تصديقه وما لا يُمكن تصديقه.

- والمسرح كفنّ قائم على المُحاكاة\* وعلى لعبة الخيال يتطلّب من المُتفرِّج عمليّة ذهنيّة تقوم على ربط ما يراه بالواقع. ولأنّ المسرح يقوم في حالات كثيرة على غرض قصّة ما، فإنّ ذلك يُؤلّد مُتَابَعَة الحكاية\*، وهي مُتَعَة تُشبه مُتَعَة الأطفال، ويلعب التشويق فيها دورًا هامًا. كما أنّ تكرار الحكاية أحيانًا يُؤلّد مُتَعَة هي مُتَعَة المُتفرِّج في التعرف على ما يعرفه سابقًا. ولأنّ الحكاية في المسرح ليست سرّذا

المُنْتَعَة بالتطهير واعتبرها نوعًا من الانفعال، أمّا المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦) فاعتبرها مُتَعَة ذهنيّة وجماليّة، ورأى أنّها تُشكّل أحد أهداف المسرح إلى جانب التعليم والتوعية.

### طبيعة المُنْتَعَة في المُشرّح:

بالإضافة إلى مُتَعَة المُبلّغ (كاتب، مُخرج، مُمثّل\*) التي تتحدّث عنها فرويد والتي لا تتميّز بخصوصيّة مُعيّنة في المسرح، فإنّ مُتَعَة المُتفرِّج في المسرح لها طبيعة خاصّة. فهي مُتَعَة مُركّبة لأنّ المسرح بمُقوماته يجمّع بين مجالات مُتعدّدة اجتماعيّة وفنيّة وذهنيّة، هذا بالإضافة إلى المُتَعَة المُرتبطة بكلّ نوع من الأنواع\* المسرحيّة. فالْمُنْتَعَة الناجمة عن مُتَابَعَة التراجيديا\* والميلودراما\* تختلف كُليّة عن المُتَعَة التي تُخلّقها الكوميديا\* وكلّ ما يقوم على المُضحك\*.

- المسرح كغرض فنّ يقوم على وجود الجماعة وعلى الحضور الحيّ للمُمَثِّل\* وللمُتفرِّج\*. وهو كمكان لقاء واجتماع يخلّق نوعًا من المُتَعَة الاجتماعيّة هي مُتَعَة التواجد والتواصل مع الآخرين. كما أنّه يدهم إحساس الانتماء إلى الجماعة، وهذا ما يخلّق ضمن الغرض المسرحيّ نوعًا من العدوى في الأحاسيس والمشاعر هي عدوى التأثير. وهناك أيضًا، وضمن هذا المنظور الاجتماعيّ، مُتَعَة اللّذّاب إلى المسرح على اعتبار أنّه يُشكّل نوعًا من التسلية والترويح عن النّفس بالمعنى الفعّال للكلمة.

- والمسرح يخلّق أيضًا مُتَعَة جماليّة لأنّه بالأساس مثل اللوحة والمعزوفة الموسيقيّة مادة جماليّة تقوم على تناسق عناصر مُتعدّدة

- هناك مُتعة فُهيّة أخرى تَنجُم عن مُحاولَة فهم العمل من خِلال تركيب المعنى وقراءة\* النصّ أو العرض، والمُقارنة بين العالم بين الخشبة والعالم الذي نعيش فيه. وهذا الفهم والتركيب لأجزاء الحكاية يَتِمّ عبر التعرف والتذكّر وربط الحكاية بما يَعْرِفه المُتفرِّج سابقًا لكي يَتِمّ استكمال المعنى. لم يَنفِ بريشت وجود مثل هذه المُتعة، وقد أضاف إلى هذه المُتعة الانفعاليّة العاطفيّة مُتعة أخرى فُهيّة هي مُتعة المُحاكاة، وهو نوع من المُتعة يُشبه مُتعة مُتابعة الراوي، لأنّ المُمثل هو راوٍ يحكي شخصيّة ويَنظر إليها من الخارج، ويُشارك المُتفرِّج في النظر إلى هذه الشخصيّة والتعرف على تناقضاتها.

- يَنبأ على كلّ ذلك فإنّ المُتعة تَتحدّد عبر طبيعة استقبال العرض. وقد صَنَّف الألماني هانس رويبر جوس H.R. Jauss هذه المُتعة حسب معايير مُحدّدة إلى نماذج مُختلفة تتراوح بين الإعجاب والتعاطف والشفقة والدّهشة والاستغراب والهزّه (انظر أفق التوقع).  
انظر: التطهير، الأساسيّ، المُضحك.

### ■ المُتفرِّج

Spectator

Spectateur

المُتفرِّج في مجال المسرح هو الشخص الذي يَتابع عَرَضًا ما.

كلمة spectateur الفرنسيّة spectator الإنجليزية مُشتَقّة من الفعل اللاتيني spectare الذي يعني شاحَد. والرّايّف المُباهر لها في اللغة العربيّة هو المُشاهد، وهي التسمية الدارجة للمُتلقّي شاع استعمالها عند ظهور السينما والتلفزيون قياسًا على كلمة مُستمع التي كانت

قُطعت فإنّ ذلك يُؤلّد نوعًا آخر من المُتعة هو مُشاهدة تجسيد الحكاية في عناصر ملموسة، وهذه هي مُتعة المُحاكاة.

تَنبُذ نوعيّة المُتعة في هذا المجال لأنّ المُحاكاة تُبهر مهما كانت إمكانيّاتها قليلة، بل إنّ الشعور بقدرة القائمين على العمل إلى التوصل لتحقيق المُحاكاة بوسائل بسيطة هو في حدّ ذاته مُتعة. وقد تحدّث أرسطو عن المُتعة وربطها بالمُحاكاة حين قال: «إنّ الالتذّذ بالأشياء المُحاكاة أمر عامّ للجميع ودليل ذلك ما يقع فعلاً: فإنّنا نلتذّ بالنظر إلى الصور الدقيقة البالغة للأشياء التي نتألّم لرويتها كاشكال الحيوانات الدنيئة والنُجث الميتة». وقد رَبط أرسطو بين المُتعة والمعقول، لكنّه لم يَحُدّ المُتعة بما هو مقبول أو قابل للتصديق. وقد قال: «ومع أنّ عنصر الروعة يَنبغي إدخاله على التراجيديا، فإنّ الشّعور الملححيّ أشدّ قبولًا لغير المعقول لأنّ الشخص لا يرى وهو يَعمل. ومُخالفة العقل هي أكبر ما يَتمدّد عليه عنصر الروعة (...) والأمر العجيب يَلدّ ويكفي بإثبات ذلك أنّ من يروي قصّة يَضيف إليها بعض العجائب ليَسرّ السامعين» (فنّ الشّعْر/ فصل ٢٤).

يَنبأ على ذلك، ارتبطت المُتعة في المسرح الغربيّ بالإيهام\* الذي يُثير لدى المُتفرِّج المواقف والانفعالات مثل الصُّبْحك والخوف والشفقة. ولكي يَستمتع المُتفرِّج (وهو مُتابع سَلبي) يجب أن يُصدّق وألا يَخرق الإيهام، ولذلك ارتبطت هذه المُتعة بمُشاهدة الحقيقة\*. وعمليّة التمثيل\* بحدّ ذاتها تَخْلُق مُتعة خاصّة. ويرتبط ذلك بوجود البَطل\* والمُمثل المحوريّ الذي يتركز عليه التمثيل. في كلّ الأحوال تَظَلّ نوعيّة التمثيل مُرتبطة بطبيعة المُتلقّي (بِنه وتفاهته وقدرته على التصديق ونوعيّة مُتابعته للعمل).



أفرادها الرغبة في حضور العرض، أو قرابة العمر (في حالة مسرح الأطفال\* أو المسرح الجامعي\*)، أو الانتماء لفئات اجتماعية مُقاربة (جمهور البولقار\*) إلخ.

في السبعينات من هذا القرن، وبدفع من العلوم الإنسانية، تمّ التركيز على المُتفرّج وآليّة استقباله للعرض المسرحي بدلاً من معالجة ذلك على مستوى الجمهور. وقد تمّ ذلك انطلاقاً من أنّ عمليّة التلقّي هي فعل يمسّ كلّ مُتفرّج على حدة بشكل مُضايّ، وأنها عمليّة ذاتيّة تتحكّم بها عناصر اجتماعية ونفسية وثقافية. أدّى ذلك إلى طرح مفهوم جديد هو العلاقة المسرحيّة *La relation théâtrale*، ويُقصد بها العلاقة التي تنشأ بين المُتفرّج كفرد وبين العمل المسرحي (انظر الاستقبال). والعلاقة المسرحيّة هي علاقة فَعَالَة من جانبيين. فقد اعتُبر مُنتج العمل، أي الثرييل *Emetteur* فَعَالاً يُصمّم معنى الرّسالة *Message* ويُساهم في عمليّة الترميز *Encodage*. كما اعتُبر المُتفرّج، أي المُستقبل *Récepteur*، فَعَالاً آخر يتلخّص دوره في فكّ الرّوامز *Décodage* وتحديد المعنى، وبالتالي فإنّ العمليّة المسرحيّة تُصبح عمليّة إنتاج من جهتين: بناء على ذلك، تمّ تحديد مراحل تيّم من خلالها آليّة استقبال المُتفرّج للعرض وهي: انفعال - إدراك - فهم - تفسير وتأويل - حفظ في الذاكرة. وقد تمّ ربط كلّ هذه العمليّات بتحقيق المُتمّة. انظر: الاستقبال، الجمهور.

تُستعمل لُمتلقّي البَثّ الإذاعي، إذ يُقال مُشاهد الفيلم السينمائيّ ومُشاهد التلفزيون. في مجال المسرح يُمكن أن تكون كلمة مُتفرّج أكثر ملاءمة لأنها اسم فاعل من المصدر فَرَجَ. وفعل تفرّج يعني رَوّح عن نفسه. أي أن الكلمة تحمل إلى جانب عملية المُشاهدة معنى التفرّج عن النَّفس الذي يربط هذه العمليّة بالمُتمّة\*.

والمُتفرّج في المسرح هو فرد له كيانه الخاص، ولكنّه خلال العرض يُصبح جزءاً من مجموعة هي الجمهور\*. وهذه الخصوصية تُميّز العرض المسرحي عن الفنون الأخرى (التلفزيون والسينما والفيديو والفنون التشكيلية). فهو لا يَتِمّ ويُستكمل إلّا بحضور الجمهور الحيّ وتجمّعه وحضوره المادّي، وهذا ما يُعطي لحضور العرض المسرحي طابع الاحتفال\*. والمُتفرّج في المسرح هو أيضاً مُشارك لا يُمكن أن يتحدّد دوره في العرض المسرحي بالتلقّي السلبيّ من خلال المُشاهدة، لأنّ الذهاب إلى المسرح يحدّد ذاته هو فعل مقصود وخيار واع، على العكس ممّا يحصل لدى مُشاهدة التلفزيون التي يُمكن أن تَتِمّ بحكم العادة. كذلك فإنّ المُتفرّج في المسرح يستطيع أن يُعبّر عن نفسه مُباشرة بالتصفيق أو الصفيق في الصالة، في حين لا يحصل ذلك في صالة السينما مثلاً.

### المُتفرّج والجمهور:

تمّ التمييز بين المفهومين حديثاً. فالمُتفرّج هو المُتلقّي الفرد ضمن المجموعة التي تُشكّل الجمهور. لكنّ ذلك لا يُلغي فرديّته وتميّزه عن المجموعة التي ينتمي إليها أثناء العرض، أي الجمهور. أمّا الجمهور، فهو كيان جماعيّ آتّي أو دائم يقترض وجود حدّ أدنى من التجانس. وهو مجموعة بشريّة مُحلّقة يُمكن أن تجمع بين

### ■ المُحاكاة التّهكّيجيّة

Parody

Parodie

كلمة Parodie مأخوذة من اليونانية Parodia المنحوتة من كلمة Para التي تعني إلى جانب، Odeo التي تعني قصيدة غنائية. وقد شاع

وعملية التلقي بهذه الحالة تيم من خلال المُقارنة ومُتابعة التداخل الضمني للمادتين وقراءة الإرجاعات والسخرية.

قد تشمل عملية المُحاكاة التهكمية عملاً بأكمله، كما يمكن أن تنصب على شخصية\* مُحَدَّدة للسخرية منها أو نقدها. كذلك يمكن أن تكون إحدى الشخصيات في عمل ما مُحَاكاة تهكمية لشخصية ثانية في نفس العمل كما هو حال المجنون بالنسبة للملك في مسرحية «الملك لير» للإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦). في حالات أخرى قد تكون الشخصية مُحَاكاة تهكمية لنموذج إنساني عام فقد فعاليته كما هو الحال بالنسبة لشخصية دون كيشوت التي تُشكّل نوعاً من السخرية من نموذج الفارس في زمن فقدت فيه القُروسية أهميتها كطبقة وكقيم. والواقع أنَّ المُحاكاة التهكمية لقيم ما أو لنوع مسرحي أو أدبي تُعتبر في حد ذاتها إعلاناً عن تدهور أو موت هذه القيمة أو هذا النوع.

والمُحاكاة التهكمية أسلوب مُستخدَم لدى كُلِّ الشعوب: ففي الشعر العربي دُرَج تقليد كتابة نفس القصائد المعروفة بشكل تهكمي، وهو ما يُسمّى في اللغة العربية المُعارضة. وقد استُخدم ذلك أحياناً لقرص الهجاء. عُرفت المُحاكاة التهكمية أيضاً في تقاليد الفرجة الشعبية والاحتفالات العامة لدى كثير من الشعوب. فتحلقات السمر في مصر وغيرها من البلدان العربية هي نوع من المُحاكاة التهكمية للحياة اليومية لأنها تستعيد أداء ما جرى أثناء النهار في حياة القرية بأسلوب ساخر (انظر السامر). وقد عرفت الاحتفالات الشعبية دائماً نوعاً من العُروض فيها هامش من السخرية والسخرية تقوم على المُحاكاة التهكمية، كما في احتفالات

استخدام الكلمة بلفظها الأجنبي بكلِّ اللغات، ومنها اللغة العربية حيث يُقال بارودي، أو تُترجم إلى مُحَاكاة تهكمية.

عُرفت المُحاكاة التهكمية منذ القِدم وكانت تعني مُحَاكاة عمل أدبي أو فني معروف وطرحه بشكل تهكمي. فيما بعد توسّع المعنى وصار هذا المصطلح يدلُّ على أسلوب جمالي يقوم على التهكم من عمل معروف وجذّي (لوحة أو أغنية) أو من شخصية من الأدب أو الحياة، أو من موقف، أو غير ذلك. من هذا المنظور تقترب المُحاكاة التهكمية من البورلسك\* كأسلوب يَتمُّ التأكيد بغيره على وجود خلل ما، من خلال إبراز التناقض ما بين الموضوع ومضمونه، وما بين وضع الشخصية\* وخطابها وتصرفها.

تقوم المُحاكاة التهكمية على الاختلاف الذي يصل لحدِّ التناقض. بمعنى أنَّ كلَّ عمل فيه مُحَاكاة تهكمية يفترض وجود مادة (نص أو موضوع أو شخصية) يَتمُّ الانطلاق منها ومُحاكاتها بشكل تهكمي. ولا تُستكمل أبعاد هذه العملية إلا إذا تمَّ التعرف على الأصل، أي على العمل المُحاكى. والنص الجديد هو نص في نوع من الترقق، لأنه يقدِّم القيم والتوابت التي يستند عليها المرجع المُحاكى بشكل مقلوب من خلال تخوير مدلول المادة المُحاكاة وتحويلها إلى مُجرد هيكل يخلو من العبئة التي كانت تطبعها (ماساوية أو جذية). وهو في المسرح نص يكرس الإيهام على صعيد الشكل لأنَّ الكتابة تُعلن عن مرجعيتها. من ناحية أخرى لا بُدَّ من وجود مرجعية مُشتركة بين الكاتب والمُتلقي تُخلُق نوعاً من الاتفاق الضمني بينهما، وتسمح بالتعرف على الأصل وفهم العمل الجديد، وإلا لم يتحقق الهدف من العملية.

المرحلة وأشهر مثال عليها مسرحية «جوزيف أنتوسون» التي كتبها الإنجليزي فيلدينغ Fielding (١٧٥٤-١٧٥٥) كُمحاكاة تهكمية لرواية «باميل» للإنجليزي ريتشاردسون Richardson (١٦٨٩-١٧٦١).

في القرن التاسع عشر، شاع استخدام المُحاكاة التهكمية للأنواع الجادة مثل الدراما والميلودراما\*. وكان لهذا الاستخدام دوره في تفريغ المسرحيات الجادة من بُعدها المأساوي\* وإبطال الشُّفقة، وهذا ما يبدو من عنوان\* بعض الأعمال مثل مسرحية الفرنسي فيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) «روي بلاس» Ruy Blas ذات الطابع المأساوي التي حُوّل طابعها إلى الهُزل وتَمَّ تغيير اسمها ليُصبح «روي بلاغ» Ruy Blague علماً بأن كلمة Blague بالفرنسية تعني نكتة.

في القرن العشرين كانت المُحاكاة التهكمية\* بُعداً هاماً من أبعاد المسرح السريالي\* والدادائي\* ومسرح العبث\*. وتندرج في هذا الإطار. مسرحيات الفرنسيين ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧) وآرثور آدموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠)، وعلى الأخص مسرحيته التي تحول اسم «المُحاكاة التهكمية» La Parodie، ومسرحيات الإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩). كذلك لم يُعد استخدام أسلوب المُحاكاة التهكمية يقتصر على السُخرية والتهكم من الأعمال الجدية، وإنما صار وسيلة لكسر الثوابت والقناعات في اللغة والحياة. ويُعتبر الروماني أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) من أهم الكتاب المسرحيين الذين كسروا الثوابت على مستوى اللغة من خلال إظهار التناقض في مسرحياته بين ما يُقال وما واقع الحال.

سُلطان طَلبة\* في المغرب والمواظب الترحية *Sermons joyeux* التي تبلورت في أوروبا في القرون الوسطى ضمن المونولوج الدرامي\*. وشكلت سُخرية من المواظب الدينية، وعيد المجانين *La fête des fous*، وفي الكرنفال\* بشكل عام\*. كذلك يُعتبر الكيوغن\* في المسرح الياباني مُحاكاة تهكمية لمسرحيات النوجيَّة.

في المسرح كانت المُحاكاة التهكمية في البداية نوعاً من الأنواع\* الكوميديّة يُستخدم كلُّ أساليب الإضحاك والتهكم للسُخرية من نصّ جذّي أو مؤثّر. ومن أقدم النصوص المعروفة التي تُستخدم هذا الأسلوب كوميديا «الصفادع» للميونياني أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ ق.م) التي سَجَرَ فيها من نصوص أسخيلوس Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) ويوريبيدس Euripide (٤٨٤-٤٠٦ ق.م). ويبدو أنّ هذا التقليد شاع في المسرح بأشكال مُختلفة من خلال عروض المهرّجين الإيمائيين الرومان ومن تلاهم (انظر المهرّج، الإيماء).

من جهة أخرى استُخدمت المُحاكاة التهكمية في المَعارك الأدبية، وأشهر مثال على ذلك المُحاكاة التهكمية التي قَلَمها الفرنسي بوالو Boileau (١٦٣٦-١٧١١) في عام ١٦٦٤ لمسرحية «السيد» للفرنسي بيير كورنيي P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤).

في القرن الثامن عشر استخدم المُمثّلون الإيطاليون المُحاكاة التهكمية للأوبرا\* والتراجيديا\* كوسيلة للتحايل على القوانين التي منعتهم من تقديم عروض مسرحية جدية. وقد أدّى ذلك إلى ولادة أنواع مسرحية وغنائية أشهرها الأوبرا المضحكة\* والأوبرا التهريجية\*. كذلك عُرِفَت المُحاكاة التهكمية في أدب

الشرق الأقصى على سبيل المثال، ولم يُشكّل القاعدة التي يُبنى عليها العمل الفني والأدبي. فالمرح الشرقي\* التقليديّ مثلاً لا يتعامل مع العرض المسرحي انطلاقاً من المُحاكاة بمعناها الشائع كتمثيل أو تقليد مباشر للواقع، لأنّه مسرح يقوم على علاقة مُغيرة مع الواقع ويُقدّم الحقيقة من خلال عناصر تعتمد الأسلوب\* أساساً.

### المفهوم وإشكاليات الترجمة:

كلمة مُحاكاة هي الترجمة العربية لكلمة اليونانية *mimesis* المشتقة عن الفعل *mimisthai* بمعنى قلّد أو اتّبع نموذجاً. وقد تُرجمت هذه الكلمة في اللغتين الفرنسية والإنكليزية بكلمة *imitation* التي تعني التقليد، وهي مأخوذة من اللاتينية *imitatio*. في يومنا هذا، وضمن القراءة الحديثة للمفاهيم المتعلّقة بالفنون، تمّت إعادة النظر بالمعنى الضيق الذي أُعطى للمفهوم عبر هذه الترجمة، وتمّ توضيح أنّ الكلمة اليونانية لا تحيل معنى التقليد فقط، وإنّما إعادة تقديم أو إعادة عرض بالمعنى العامّ للكلمة، أي *Re-présentation*.

من هذا المنطلق تبدو اليوم الترجمة العربية «مُحاكاة»، وهي التي استخدمها ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) ومن بعده ابن رشد (١١٢٦-١١٩٨) أكثر دقّة لأنها تعني مُضاهاة الشيء ومُثابته، أي الاشتراك معه بالجوهر، وهو أمر يختلف عن مُجرّد التقليد. يعني ذلك أنّ الفلاسفة العرب اعتبروا أنّ المُحاكاة ليست مُجرّد تطبيق ونسخ للطبيعة، وإنّما عمل إنتاجي وإبداعي له قيمة تخيّلية. وقد عرّف ابن سينا المُحاكاة بأنّها «شيء من التشعّب ليس للتصديق»، واعتبر أنّ التخيل يُعطي لثّة ولا

والُمحاكاة التهكميّة ليست وسيلة إضحاح فقط لأنّها في حالات عديدة تتضمّن بُعداً نقدياً يقترب من الهجاء السياسي والاجتماعي وهذا ما نجده في مسرحيّات الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) حيث تتضمّن مسرحيّة «آرتورو إي» مُحاكاة ساخرة لشخصيّة هتلر، وفي مسرحيّة الجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩) «الرجل ذو الحذاء المطاطي» التي تتجلّى المُحاكاة الساخرة فيها من خلال أسماء الشخصيّات (تفكيك اسم دايان إلى داي وأنّ علماً بأنّ كلمة *Ane* في الفرنسيّة تعني الحمار، والمقصود هو موشيه دايان). وفي مسرحيّة «الملك هو الملك» للسوري سعد الله ونوس (١٩٤١-) تبدو شخصيّة الملك مُحاكاة ساخرة لمفهوم المَلَكِيّة بمعناها العامّ.

استخدم المسرح العربيّ المادّة الثرائية أحياناً لنقد الحاضر. وقد أدخل المخرج الطيب الصديقي (١٩٣٧-) والتونسيّ عزّ الدين المدني (١٩٣٨-) شخصيّات ثرائية مثل جحا، أو أنواعاً أدبيّة قديمة كالمقامات للتهكّم على الحاضر بنوع من الإسقاط. انظر: البرولسك.

### ■ المُحاكاة وتُصوير الواقع *Mimesis*

#### *Mimesis / Re-présentation de la réalité*

المُحاكاة *mimesis* هي مفهوم عامّ أطلقه المُفكّرون اليونان وناقشوه وحاكموه على أساس أنّه يُشكّل جوهر علاقة العمل الفنيّ والأدبيّ بالواقع. وقد شكّل هذا المفهوم على مدى العصور معياراً يُميّز المدارس الفنيّة والأدبيّة والنقدية التي ظهرت في تاريخ الفنون والآداب في الغرب، وكلّ ما تأثّر به. بالمقابل لم يُعرف هذا المفهوم في حضارات أخرى مثل حضارة

الثالث، الفصل العاشر).

وموقف أفلاطون لا يَخَصُّ المسرح بشكل خاص، إذ إنَّ الإشارة الوحيدة المباشرة إلى المسرح عنده جاءت حين اعتبر وجود الممثل على خشبة أحد أهم أنواع القول المباشر.

- ارتكزت الأفلاطونية الجليدية على موقف أفلاطون ورفضه للمحاكاة، واعتبرتها محاكاة لعالم ظاهري خارجي هو نقيض لعالم الفكرة. وبناء عليه رفضت المسرح وقاومته لأنه يهتم بالظاهر المادي للأمور ويفعل الفكرة الإلهية، ولعل هذا هو الأساس الذي انبثقت منه المواقف الدينية الراضية للمسرح.

- أما أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، فقد أخذ موقفًا مختلفًا من مفهوم المحاكاة التي اعتبرها غريزة طبيعية لدى الإنسان، ورأى فيها أساسًا لكل عمل فني (الشعر وغيره من الفنون) إذ يقول: «إنَّ شعر الملاحم وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا والشعر المديحي (الديثيرامب Dithyramb)، وإلى حد كبير النسخ بالثاني واللَّوب بالقيثارة كلها أنواع من المحاكاة (فن الشعر/ الفصل الأول).

وهو يُعَيِّر كذلك هذه الفنون عن بعضها البعض من خلال أسلوب المحاكاة: «إنما باختلاف ما يحاكي به، أو باختلاف ما يحاكي، أو باختلاف طريقة المحاكاة». فهو يرى أنَّ المحاكاة تكون على شكلين: محاكاة الفعل بالفعل، أو محاكاة الفعل بالرواية عنه. ولذا فهو لا يفرق بين النص المسرحي والنص الملحمي من خلال درجة المحاكاة وإنما من خلال اختلاف أسلوب المحاكاة. ويذهب أرسطو أبعد من ذلك إذ يعتبر أنَّ المحاكاة هي سبب المنة في المسرح، وأنَّ وجود الجمهور هو دليل على المنة التي يشعر بها من نتائج المحاكاة.

يقتضى تصديقًا، أما التصديق فيتعلّق ببعضون القول وحال القول، أي إنَّه يقتضى مشابهة الحقيقة أو الواقع.

المحاكاة غير التاريخ:

يُمكن قراءة تاريخ الفن والأدب الغربي (وذلك الذي تأثر به) من خلال المواقف المختلفة من هذا المفهوم عبر الزمن. ومن الملاحظ أنَّ النظرة اليونانية وتفسيراتها كانت مصدر الموقف الغربي من هذا المفهوم حتى بدايات هذا القرن حيث تمَّ نقد مبدأ المحاكاة في المسرح وفي الفن بشكل عام.

- أوَّل هذه المواقف هو موقف أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) الذي اعتبر أنَّ المحاكاة هي صنف من أصناف القول Lexis، وهي خطاب لأنها محاكاة للظاهر. وقد ميَّز بين أسلوبين للقول: السرد أو القول غير المباشر Diegesis ووضعهُ مقابل المحاكاة mimesis، والقول المباشر. والقول المباشر والمحاكاة بالنسبة له لا يُشكِّلان نوعًا وإنما أسلوبًا، فهما يشكِّلان الجوار المتضمن في الملحمة وكذلك الجوار في المسرح. أما السرد، فليس فيه محاكاة بخد ذاته لأنه عبارة عن استعادة لحدث وقع فعليًا في الماضي. وقد رفض أفلاطون المحاكاة من وجهة نظر فلسفية، وعلى أساس هذا الرفض استبعد الشعراء من مدينته الفاضلة. كما رفضها من وجهة نظر تربوية على اعتبار أنَّ محاكاة الشعراء للواقع هي تقليد لتقليد ونسخة عن نسخة، بمعنى أنَّ العمل المحاكي هو محاكاة للشكل الظاهر وليس للفكرة أو الماهية التي يستحيل على الشعراء الوصول إليها. وهذا النسخ للحقيقي بظواهره مرفوض (جمهورية أفلاطون، الكتاب

ما وقع لأن هذا من عمل المؤرخ، بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الاحتمال والضرورة، لأن «ما لا يقع لا يُصدق أنه ممكن» (فنّ الشعر/الفصل التاسع).

- في زمن الحضارة الرومانية، أحيط المفهوم بسوء فهم لأن الرومان فسروا المُحاكاة على أنها تقليد للأعمال الأدبية والفنية الكبرى imitation، وظلّ سوء الفهم هذا مُسيطرًا على الفكر الأوروبي في عصر النهضة.

- كذلك اعتبر الكلاسيكيون في القرن السابع عشر أنّ القدماء يُشكّلون نماذج تُحتذى واعتبروا أنّ المُحاكاة هي تقليد للنماذج الأدبية الكبرى فطرحوا فكرة تقليد الطبيعة من خلال تقليد القدماء Imitation des anciens. لذلك

التزموا بالمواضيع التي طرحها الأقدمون، والتزموا كذلك بتفسير قواعد الكتابة لدى هؤلاء وطبقوها. وهذا هو أساس النظرية الجاثية للفنّ التي طغت في تلك الفترة وأفرزت مفهومًا سيطر في القرنين السابع عشر والثامن عشر هو مفهوم الطبيعة الجميلة La belle nature (انظر الكلاسيكية والمسرح).

ف تقليد الطبيعة من هذا المنظور يعني إظهار ما هو أكثر بُلا وجمالًا في النموذج المأخوذ عن الطبيعة. انطلاقًا من ذلك قام مُنظّرو المسرح الغربيّ اعتبارًا من القرن السادس بتفسير أرسطو وهوراس Horace (٦٥-٨٠ ق.م) وغيرهما وطوّعوا كتاباتهما بحيث تتناسب مع مفهومهم عن المسرح وعن الجمال. فكانت الأعراف المسرحية هي السيل لكى تظلّ الأعمال المسرحية قادرة على تحقيق الإيهام والتأثير التطهيريّ عند المُتفرّج من خلال الخوف والشّفقة، لأنّها بالحققة لم تكن تعنيد المُحاكاة التصويرية.

والحققة أنّ مفهوم المُحاكاة عند أرسطو يبقى مفهومًا عامًا. فهو لم يطرح عملية التقليد المُباشر للواقع من خلال المُحاكاة، ولم يتكلم كذلك عن الإيهام بالواقع، وإنّما تناول ماهية المُحاكاة من خلال تفصيله لبناء التراجيديا، ومن خلال تحليله لتأثيرها على المُتفرّج (تمثّل - خوف وشّفقة تطهير).

وقد ميّز أرسطو بين التراجيديا والكوميديا من خلال نوع المُحاكاة. فهو يؤكّد بأنّ التراجيديا هي مُحاكاة لفعل جليل مُستمدّ من الأسطورة والتاريخ، وهي تقليد لفعل أكثر من كونها تقليد أو تصوير لصفات. أمّا الكوميديا فهي تُحاكي أفعالًا إنسانية وضعيّة، وهي أكثر التصاقًا بالواقع.

ومُحاكاة الفعل عند أرسطو ليست مُجرّد تصوير للأحداث وإنّما إعادة ترتيبها في الخطّ الناقم للمسرحية وهو الفعل الدرامي (انظر الحبكة والحكاية). فالشاعر الدرامي هو «صاحب الحكمة يُشكّلها ويربط بين أحداثها ويُعطيهما بُنية بالشكل الذي يُريده، حتّى لو كانت هذه الأحداث معروفة مُسبقًا من قِبَل المُتلقي، وهذا ما يسمّع بتفسير المُحاكاة عند أرسطو ليس كتصوير أو تقليد وإنّما كخلق وإبداع. لكنّ هذا الإبداع لا يتأتّى عن الخيال بالمعنى المُجرّد وإنّما من خلال عَرَض أو إعادة عَرَض Re-présentation لأفعال بشرية وإنسانية انطلاقًا من مبدأ مُشابهة الحققة على مقتضى الاحتمال والضرورة. وهو بذلك يربط مُباشرة بين مفهوم مُشابهة الحققة وبين مفهوم المُحاكاة لأنّه يرى أنّ الجسدية Créalité فيما يُعرّض أمر ضروريّ لكى يُصدق المُتفرّج ما يرى ولكى يتّيم التمثّل. من هنا جاءت مُقارنته بين المؤرخ والشاعر، حيث قال إنّ عمل الشاعر ليس مُقارنة

المحاكاة ككل في الفن والأدب، وناقش المسرحيون فكرة المحاكاة ووضعها في المسرح. فلم يُدّ المسرح يُطالب بتصوير الواقع تصويراً مباشراً وإنما يخلق علاقات على الخشبة تُرجع إلى الواقع وتطرحه فيمن علاقة مُعيّنة يُحددها كل عمل على جنة.

والسمة الرئيسية لأغلب الأعمال التي انطلقت من هذا المبدأ هي التأكيد على ماهية العمل وعلى عناصر المسرحية فيه من خلال وسائل عدّة، أكثر من التأكيد على كون العمل تصويراً للواقع يُخفي معالم إنتاج العمل الفني لجعله يبدو بديلاً عن الواقع، ذلك أن خلق الإيهام لم يُدّ الهدف الأساسي للمسرح.

في أغلب الحالات لم تُرفض المحاكاة بشكل كامل لكنها طُرحت بمنظور جديد، فالمسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) لم يُبكر ضرورة محاكاة الواقع لكنه طالب بملاحة مُختلفة مع الواقع، لا تكون علاقة مُشابهة وتماثل، بل علاقة تسمح بالتعرف، ومن ثمّ التفسير والمحاكمة، طالما أن العمل المسرحي هو في النهاية خطاب حول الواقع. ويتم ذلك من خلال تشكيل بُنية درامية على الخشبة تطرح علاقات تُذكّر بالبنى الاجتماعية والسياسية الموجودة في الواقع. وأفضل مثال على ذلك مسرحية «أرتورو» لبريشت حيث لم تكن شخصية هتلر نسخة مطابقة تماماً للشخصية التاريخية وإنما صورة لحقيقة هتلر.

ومن المواقف الجدلّة الرافضة للمحاكاة في المسرح موقف المسرحي الفرنسي أنطون آر تو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) الذي رفضها رفضاً كاملاً، مستوحياً نظريته عن المسرح من نموذج الفن في الحضارات الأخرى لأنه يستحضر

وقد شمل الاهتمام بتفسير الأقدمين الكتابة المسرحية بشكل خاص أي النص، وغُيب المرّض، ممّا أدّى إلى إهمال واستبعاد الأشكال المسرحية التي لا تقوم على وجود النص، وهي على الأخصّ الأشكال الشعبيّة التي كانت سائدة في تلك الفترة (انظر الأنواع المسرحية).

- اعتباراً من القرن الثامن عشر، وُضع مفهوم المحاكاة والخلط بينه وبين مفهوم مُشابهة الحقيقة موضع تساؤل. فقد اعتبر الناقد الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) أن مقياس الجمال هو مقدار مطابقة العمل الفني مع النموذج الأساسي المُقلّد، وأن مستوى المحاكاة هو المعيار الأساسي لنجاح العمل. لكنه توقّف عند ضمنية محاكاة الواقع أو الحقيقة لأنها دوماً حقيقة غير موضوعية بشكل كامل، ووضح أن المسرح يستخدم عناصر من الواقع إلا أنه يُقدّمها بشكل مُغاير لأن الفن مُختلف عن الطبيعة، وأن الفنان يُمكن أن يتأثر بالأنماط الموجودة في الطبيعة، لكنه يُوصّلها بفنّه للكمال.

- في القرن التاسع عشر قُسمت المحاكاة على أنها تصوير الواقع كما هو، وصار هناك نوع من الخلط بين تصوير الواقع وتقليده، وهذا ما يبدو جلياً في التصور الجمالي للمدرستين الواقعية والطبيعية، حيث اعتُبرت المحاكاة تصويراً أميناً للحياة البشرية، أي تصويراً للواقع، وهذا هو مُبرّر مبدأ شريحة من الحياة *Tranche de vie* الذي التزم به المدرسة الطبيعية، ويعني الإطار أو القُرف الاجتماعي وتأثيره على جوهر الشخصية ووضعها النفسي.

- في القرن العشرين، تمّت إعادة النظر بمفهوم

على الكاتب أن يُلَاقِمَ زمن العرض مع زمن الحدث المعروف، ولم يكن هذا مُمكنًا إلا من خلال العُرف الذي يدفع المُتفرِّج لقبول فكرة أنَّ الأحداث التي تُقدِّم أمامه هي أحداث تجري في يوم واحد.

### المُحاكاة والإيهام:

هناك مُغالطة أساسية سادت عالم المسرح لفترة طويلة تكمن في فكرة أنَّ المسرح يُمكن أن يكون تصويرًا إيقونيًا كاملًا للواقع. فالمُحاكاة والإيهام في المسرح هما دائمًا في علاقة جدلية مع عملية كسر الإيهام أو الإنكار\*. وقد كان لهذه العلاقة الجدلية تأثيرها على شكل الكتابة المسرحية. ويُمكن بناء على ذلك استنباط ثلاثة أنماط مسرحية رئيسية في المسرح:

١- المسرح الإيهامي *Théâtre d'illusion* وهو مسرح يقوم على مُحاكاة الواقع وتصويره بنوع من التقليد المُباشِر، وغايته الأساسية هي الإيهام. وتُتدرج في إطاره أنواع مسرحية مُتباعدة زمنيًا ومكانيًا عن بعضها. فالرابط بين المسرح الكلاسيكي الفرنسي والمسرح الواقعي الفرنسي أو الروسي هو الإيهام بالواقع أو بالحقِقي والإيهام به، إمَّا عبر تصوير يبيِّق مُتكايل للحدث، أو عبر حبكة\* مُستقاة مُباشرة من الحياة.

٢- مسرح إيهامي غير تصويري لا يُعرض الواقع بشكل مُباشِر، وإمَّا يكون عالمًا وسيطًا بين التمرُّج أو الحقيقة، وبين عالم المُتفرِّج أي مَرَجِّجه الخاص. هذا النوع من المسرح لا يُرفض المُحاكاة، لكنَّه لا يَسمي إلى تصوير الواقع كما هو، بل يُعيد صياغته من خلال طرح جُزئيات منه والعلاقات المُتحكِّمة بتشكيله. وهو مسرح يَستند إلى الواقع لكنَّه

العالم ولا يُقلِّده. وقد طالب آرتو بإعادة الطابع الاحتفالي الطقسي للمسرح، إذا اعتُبر أنَّ العرض المسرحي هو حدث قائم بِحدِّ ذاته لا علاقة له بتصوير الواقع، ولا مَرَجِّج له في العالم الخارجي، وكذلك فعل المسرحي البرازيلي أوغستو بوال A. Boal (١٩٣١-) في نقدِه للمسرح الأرسططالي\* (انظر احتفالي/طقسي-مسرح).

### المُحاكاة والأعراف المسرحية:

تحدّد منحى المدارس الجمالية المُختلفة التي عرِفها الغرب على مدى تاريخه والتي أثَّرت في المسرح كغيره من الفنون من خلال التساؤلات الأساسية التي طُرحت دومًا حول ماهية المُحاكاة (مُحاكاة الطبيعة، مُحاكاة الواقع، أو مُحاكاة حدث تاريخي ووسَط اجتماعي وطبيعة إنسانية)، وحول الهدف منها، وهو التأثير\* على المُتلقي بأسلوب مُعيَّن. وهذا يتَّبع من أنَّ المسرح الغربي- هذا الأنواع الشَّعبية فيه - قام أساسًا على مبدأ الإيهام بالواقع. وقد وُكِّفت المُحاكاة دائمًا من أجل الإيهام بواقع ما وخلق الإيهام. ويُمكننا أن نذهب أبعد من ذلك لنؤكِّد أنَّ المُحاكاة لم تكن يومًا مُحاكاة كاملة في المسرح، لأنَّ تحقيق الإيهام ارتبط دائمًا بوجود أعراف مسرحية تحدّدت أسلوب استقبال\* العمل. وقد كانت هذه الأعراف- التي تُشكِّل اتفاقًا ضمنيًا بين القائمين على العمل ومُتلقيه - ضمانة لتحقيق الإيهام في المسرح. وكان لذلك أثره في ظهور وقبول بعض القواعد المسرحية التي لا يُمكن أن تُفهم إلا في هذا الإطار مثل قاعدة الوُحْدَات الثلاث\* وخاصة وحدة الزمان التي احتُمدت في المسرح الكلاسيكي الفرنسي في القرن السابع عشر: فلكي يتحقَّق الإيهام كان



بدورها إلى واقع ما. وبالتالي فإنه يُمكن قراءة السيرة التي تُعرضها الخشبة (أو النص) كنموذج مُصغّر لسيرة تاريخية عامة، لكون المسرح يحول إمكانية الانتقال من واقعة مُحددة إلى حقيقة أكثر عمومية، أي يحول إمكانية طرح العام من خلال الخاص الذي نُقدّمه الحكاية.

- إذا استثنينا المسرح التاريخي *Théâtre historique* الصُرف، والمسرح الوثائقي الذي يقوم على تصوير تفاصيل واقعة تاريخية مُحددة، فإنه لا يوجد تطابق بين الحقيقة الدرامية المعروضة على الخشبة والواقع التاريخي أو المُعاش (انظر التأريخية). مع ذلك استطاع المسرح عبّر تاريخه أن يجد صيغًا درامية تُعبّر عن وضع تاريخي ما. وهذه الصيغة هي أبعد ما يكون عن محاكاة الواقع أو الماضي بشكل مُباشر، ومنها طرح أجزاء من التاريخ أو الواقع في المسرح المُلمحي\*، ومنها عرض صُور مُبغّرة ومُتكررة من واقع يومي بسيط في مسرح الحياة اليومية، ومنها اللجوء إلى البنية الدائرية التكرارية في مسرح العبث\*. ونذكر هنا بمواقف فلاسفة مثل هيجل Hegel ولوكاش Luckac ومُنظرين مسرحيين مثل بيتر زوندي P. Zondi وآن أويرسفلد A. Ubersfeld الذين أكدوا على جدوى عرض حركة التاريخ بدلًا من عرض وقائمه. انظر: الإيهام، مُشابهة الحقيقة، الزمن في المسرح، التأريخية.

يحتوي على عناصر تكبير الإيهام بشكل دائم وتؤدي إلى المسرحة وتذكر المُتفرّج بوضعه ضمن اللعبة المسرحية كما في مسرح بريشت والمسرح المُلمحي\* بشكل عام، ومسرح الحياة اليومية\* ومسرح الفرنسي جان جينه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) وغيره.

٣- مسرح لا إيهامي لا يسعى إلى المُحاكاة ويُعرض الأمور بطريقة مُختلفة تمامًا عن الأنواع السابقة، وأفضل مثال عليه عروض المسرح الشرقي والكوميديا ديلارته\*، أو يكون مسرحًا يرفض المُحاكاة بشكل واضح كما هو الحال بالنسبة لمسرح أنطونان آرتو وللمسرح الاحتفالي بشكل عام. جدير بالذكر أنّ هذا التصنيف هو تصنيف نظري، إذ يبدو من الصعب عمليًا إدخال كلّ التجارب المسرحية في هذه الأطر المُحددة كما هو الحال مثلاً بالنسبة لمسرح البولوني جيرزي غروتوفسكي Grotowski (١٩٣٣-) الذي يقوم على فكرة الاحتفال لكنه بنفس الوقت يُقدّم حكاية\* بالمعنى البريشتي.

#### المُحاكاة والمُلاقة بالواقع وبالتاريخ:

- خيالًا للفنون التصويرية المكانية الأخرى كالرسم مثلاً، فإنّ المسرح فنّ مكانيّ إلا أنّه يُشكّل امتدادًا زمنيًا وانتقالًا من بداية إلى نهاية عبر الحكاية التي يحكيها (انظر الزمن في المسرح، التقطيع)، وبالتالي فإنّ المُحاكاة فيه -سواء كان مسرحًا تاريخيًا أو لا- تسمح بطرح مرحلة ما أو لحظة تاريخية.

- ورغم أنّ المُحاكاة في المسرح لا تعني نقل الواقع على الخشبة. وإنما خلق كيان مُستقلّ تُشكّله الحقيقة الدرامية التي تتجسّد على الخشبة، إلا أنّ هذه الحقيقة الدرامية تُرجع

#### ■ المُعرّف المسرحي Workshop

Definition

انظر: التجريب والمسرح.

المُخرج بوظيفته المعروفة اليوم مُنعتَقاً هاماً في المسرح، حيث صارت هذه الوظيفة مُهمّة فنيّة لها مدلولها الخاص، وصار وجود المُخرج وفقاً لا يُمكن فيه. والمُخرج اليوم موجود حتّى في المسارح والمُروض المسرحيّة التي تخضع لتقاليدنا الخاصّة ولم تكن تُعرَف أو تُطلَب هذه الوظيفة سابقاً.

في المسرح اليونانيّ كانت هناك وظيفة خاصّة وهامّة لَمْ يُطلَق عليه اسم *Didaskalos* وله وظيفة المُنظّم العامّ للعمل، ويُمكن أن يقوم الكاتب نفسه بهذه الوظيفة. أمّا في المسرح الشرقيّ التقليديّ، فلم يكن هناك مُخرج لوجود أعراف مسرحيّة صارمة تُحدّد أطر المُعرض المسرحيّ وتُتّفي الحاجة إلى هذه الوظيفة. وقد كان الاهتمام يُنصبّ على إعداد المُمثل، وهذا ما كان يقوم به المُعلّم. وأشهر المُعلّمين في المسرح اليابانيّ زيامي *Zeami* (١٣١٣-١٤٤٣). لم يظهر المُخرج في المسرح الشرقيّ إلّا في العصر الحديث، ومع تأثيرات المسرح الغربيّ عليه.

في القرون الوسطى في أوروبا كان مُدير اللّعبة *Meneur de jeu* هو المسؤول عن الديكور\* وخروج ودخول المُمثلين، وكان يتواجد خلال المُعرض على الخشبة لِيُدير اللعبة المسرحيّة مثل قائد الأوركسترا ويضطلع بوظيفة المُلقّن\*.

اعتباراً من القرن السادس عشر، ومع تزايد الرغبة من خلال الديكور المُعقّد والخيّد المسرحيّة، وهو ما تطلّبه جماليّات الباروك، صار المُعماريّ المسؤول عن الديكور هو الشّخص المسؤول عن تقديم المُعرض وتنفيذه. فيما بعد ظهرت وظيفة مُدير الجنّة *Régisseur*

Laboratory

Laboratoire

■ المُختَبَر المُسرّحيّ

انظر: التجريب والمسرح.

Director

Metteur en scène

■ المُخرج

مُصطلح حديث نسبياً تمّ اشتقاقه من كلمة إخراج\*، وظهر بعد تحوّل الإخراج إلى فنّ مُستقلّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (١٨٧٣) ومع انتشار الطبعيّة\* في المسرح. تُطلَق تسمية المُخرج على الشّخص المسؤول عن التدريبات وعن صياغة المُعرض، ويُعتبر اليوم صاحب نصّ المُعرض تماماً مثل الكاتب بالنسبة للنصّ (انظر الكتابة).

في إنجلترا، كان المسؤول عن الإخراج يُسمّى المُنتِج *Producer* حتّى عام ١٩٥٦ حيث استبدلت التسمية رسمياً بتسمية المُخرج *Director* بتأثير من السينما الأمريكيّة.

على الرغم من أنّ ظهور الإخراج كفنّ مُستقلّ أمر له دلّالته بالنسبة لتطوّر المسرح وتطوّر تقنيّاته، إلّا أنّه لا يُمكن الخلط بين تاريخ الإخراج وظهور المُخرج كشخص له مُهمّته الخاصّة. فالإخراج بِمعنى تنظيم المُعرض المسرحيّ والإشراف عليه كان موجوداً دائماً، إلّا أنّ وظيفة المُخرج لم تكن معروفة. فقد كانت مُهمّة تنظيم المُعرض تعود للمُمثل\* الأوّل في الفرقة\* المسرحيّة أو لمُديرها أو لكاتب المسرحيّة أو لمُدير الجنّة، بل أنّ المُخرجين الأوائل الذين حملوا هذه التسمية كانوا مُدراء فِرَق أو مُمثلين أمثال الروسيّين فيسغولود سيبرغولد *V. Meyerhold* (١٨٧٤-١٩٤٠) وكونستانتين ستانيسلافسكي *C. Stanislavski* (١٨٦٣-١٩٣٨) والفرنسيّ أندريه أنطوان

يُمثِّلُه المُخرجون الذين يُطلقون من النصّ لفرض قراءتهم الخاصة؛ وفي بعض الأحيان يتمّ ذلك من خلال التأمّل معه بحريّة كبيرة للدرجة وصلّ معها المُخرج لأنّ يعتمد على نفسه الخاص، أو لنصّ جديد هو عمليّة توليف لعلّة نصوص، وهذا ما يقوم به عادة المُخرج الفرنسي روجيه بلانشون R. Planchon (١٩٣١-)، أو يكون عمله نوعًا من الإعداد\* الدراماتورجيّ لنصّ معروف. وفي هذا السياق قام بعض المُخرجين بإحياء نصوص كلاسيكيّة قديمة قدّمها برويّة جديدة ومُعاصرة للدرجة أنّ العمل صار يُوقَّع باسم المُخرج، فيقال «هاملت» لبييموف و«لير» شتريلر إلخ.

والواقع أنّ بعض الكتاب المُعاصرين وعُروا تزايد دور المُخرج وحرّيته تُجاه النصّ فصاروا يفرضون شكل الفرض ضمن النصّ من خلال الإرشادات الإخراجيّة\* الكثيرة والمُفصّلة، وهذا ما نجده في نصوص الفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) والإيرلنديّ صامويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، بل إنّ جان جينيه كان يتدخل في عمليّة إخراج نصوصه، وهذا ما يبدو من رسائله إلى المُخرج روجيه بلان R. Blin (١٩٠٧-١٩٨٤) أثناء التحضير لمسرحيّة «البارافانات». لكنّ ذلك لم يمنح المُخرجين من تقديم قراءتهم الخاصّة لهذه النصوص لاحقًا.

من الصعب تحليل دور المُخرج في العمليّة المسرحيّة، وكذلك يصعب تحليل إطار وظيفته لأنّ ذلك أمر نسبيّ ويختلف حسب الأعراف والأذواق السائدة والحالات. كذلك فإنّ غياب المُخرج أمر ممكن، لكنّ ذلك لا يعني بالضرورة غياب عمليّة الإخراج. ففي تجارب الإبداع الجماعيّ\* تشترك الفرقة بأكملها بإعداد القمل

التي ما زالت موجودة حتّى اليوم، وأحيانًا إلى جانب المُخرج في المسرح الألمانيّ والفرنسيّ، بل إنّ هناك اختصاصًا مستقلًّا هو الإدارة الفنيّة Régie يُدرّس في معاهد المسرح.

ولدت وظيفة الإخراج من هامش الحرّيّة الذي فرضه بعض العاملين في مجال المُمارسة المسرحيّة تُجاه التقاليد السائدة في التأمّل مع النصّ ومُعطياته، وعمليّة نقله على الخشبة. ولم يحدث ذلك دون رفض من قِبَل بعض الكتاب أمثال الفرنسيّ جان جيرودو J. Giraudoux (١٨٨٢-١٩٤٤). والواقع أنّ حرّيّة التأمّل مع النصّ كانت كبيرة في ألمانيا وروسيا على العكس من فرنسا، وفي هذا صورة عن وضع المسرح في هذه البلدان. من أهمّ الذين أرسوا قواعد وظيفة المُخرج في ألمانيا وروسيا المُخرجين الألمانيّين ليوبولد جيسنر L. Jessner (١٨٧٨-١٩٥٤) وروين يسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) والنسائيّ ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) والروسّيّ ألكسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠).

اعتبارًا من النصف الثاني من القرن العشرين، صارت للمُخرج أهميّة وأولوية كمؤلف للفرض لأنّ المؤسسات الرسميّة والثقافيّة فرضت وجوده.

فيما يتعلّق بحريّة المُخرج في التأمّل مع النصّ، وهو موضوع جدل لا يزال قائمًا حتّى اليوم، نلاحظ اتّجاهين: الأوّل يُمثِّلُه بعض المُخرجين الذين كانوا يطلقون أساسًا من مبدأ الالتزام بنصّ الكاتب، وبالتالي لم يُحاولوا فرض رؤيتهم على النصّ، ومنهم الفرنسيّ جان فيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١) وجان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٤) وأندريه بارساك A. Bersacq (١٩٠٩-١٩٧٣)، والاتّجاه الثاني

المسرح عجلوا في الإخراج السينمائي كالفرنسي باتريس شيرو P. Cherou (١٩٤٤-).

في العالم العربي هناك عوامل لعبت دورها في تثبيت موقع المُخرج في العملية المسرحية منها:

- إنشاء مسارح قومية وتجريبية بمبادرة من المؤسسات الرسمية وتعيين مُخرجين فيها.
- عودة جيل المُخرجين الذين درّسوا في أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفيتي منذ الخمسينات.
- إنشاء معاهد أكاديمية لإعداد العاملين في المسرح.

- التحول في النظرة إلى الكلاسيكيات المُترجمة، والرغبة في تقديمها وإعدادها بمنظور إخراجي يتناسب مع الجمهور المَحليّ، ممّا دقّم دور المُخرج في العملية المسرحية.

في يومنا هذا يُمكن الحديث عن أجيال مُتعددة من المُخرجين العرب وعن اتّجاهات إخراجية متنوعة (انظر الإخراج).

انظر: الإخراج.

المسرحي، كما يُمكن أن يقوم المُنشط المسرحي أو الدراماتورج\* بعمل المُخرج (انظر التنشيط المسرحي). وواقع الأمر أنّ القرن العشرين هو عصر المُخرج، وقد كان لذلك دوره في تحجيم دور المُمثل\* الذي صار مُضطرّاً لأن يلتزم حرفياً بتعليمات المُخرج. لكنّ فترة الثمانينات عرفت عودة لإعادة الاعتبار للمُمثل في العملية المسرحية، وخاصة في بعض أشكال العروض كالعروض الأدائية\* التي تقوم كُليّة على عمل المُمثل، وفي المسرح القائم على الارتجال\*. كذلك فإنّ ظهور وظائف أخرى جديدة في المسرح لعبت دورها في تحويل عملية الإخراج إلى عملية لا تنطلق من رؤية أحادية هي رؤية المُخرج، وإنّما تقوم على تشاور المُخرج مع الدراماتورج\* والسينوغراف ومُصمّم الإضاءة\*، وفي كثير من الأحيان مع المُمثلين أنفسهم. هذا التداخل في الوظائف يُبرّر تحوّل بعض السينوغراف كالينوني يانيس كوكوس Y. Kokos (١٩٤٤-) أو بعض المُمثلين إلى مُخرجين.

#### إغناء المُخرج:

في بعض البلدان مثل روسيا وأمريكا وبولونيا وغيرها، هناك اختصاص أكاديمي لإعداد المُخرج، وفي بلدان أخرى كفرنسا مثلاً، لا يوجد اختصاص للمُخرجين، إذ يُعتبر الإخراج خبرة تُكتسب من خلال العمل باختصاصات أخرى في المسرح كالكتابة أو التمثيل أو إدارة الينة أو العمل في مجال الكُتّيات المسرحية. ومن الملاحظ أنّ بعض مُخرجي المسرح الهاتين أتوا من السينما كالبولوني رومان بولانسكي R. Polansky والسويديّ إنجمار برغمان I. Bergman والمصريّ يوسف شاهين. كما أنّ بعض مُخرجي

#### ■ المُستقبلية والمسرح Futurism

##### Futurisme

تسمية مُستندة من رواية خيالية كتبها الإيطالي فيليو مارينيتي F. Marinetti (١٨٧٦-١٩٤٤) باللغة الفرنسية وأسمّاها «مافاركا المستقبلي» Mafarka le Futuriste، واعتبرها البيان الرسمي لحركة المُستقبلية التي أطلقها في عام ١٩٠٩. شكّلت المُستقبلية تياراً تأسس في إيطاليا وروسيا ممّا وقام على رفض كلّ ما هو من الماضي، وابتكار أشياء وبيّغ جديدة في الفنّ والأدب تتناسب مع عصر الآلة والسرعة، وكلّ ما يُشكّل مُستقبل الإنسان المعاصر.

متلاجة تطوّرت إلى دور المُستقبليّة في تطوير الكتابة المسرحيّة والأداء\* والسينوغرافيا\* والعلاقة مع الجمهور\*. لكنّ بيانات المُستقبليّة الأولى في المسرح كانت بيانات رفض أكثر من كونها دعوة تنظيرية لبناء مسرح جديد. فقد ذهبت إلى نسف الأعراف\* المسرحيّة التقليديّة، وتخطي البحث عن التجاح المُباشّر، وبالتالي تجاهل ركّات فعل الجمهور الآتيّة، والاهتمام بالتجديد والفرادة فقط.

وأهميّة المُستقبليّة، يمثل كلّ التيارات التجريبية التي ميّزت بدايات القرن، تكمن في كونها شكّلت ثورة على الواقعيّة\* والطبيعيّة\*، خاصّة وأنّ عددًا من كتّاب نزعة تمثيل الحقيقة\* Verisme في إيطاليا انتقلوا إلى التيار المُستقبليّ.

اعتبر المُستقبليون أنّ الفنّ يجب أن يكون خلاصة عن الحياة بخطوطها العريضة أو ما يشبه المصفوفة القابلة للانفجار. من هذا المنطلق رفضوا المسرح الذي يرمي إلى عرض شريحة من الحياة *Tranche de vie* على الخشبة، والذي يقوم على طرح حدّث متكامل ومتسلسل، ودعّوا إلى استبداله بمفهوم التزامن والتداخل غير المنطقيّ لإقصص مُختلفة ومُختزلة تتوزّع في مقاطع لا تشكّل حدًّا منطقيًّا، وإنّما تراكب في العرض على شكل مونتاج. كما دعّوا إلى الاعتماد عن الموضوعات التقليديّة بما فيها من عواطف إنسانيّة. كما رفضوا البعد النفسيّ للشخصيات التي تحوّلت لديهم إلى مُجرد قوى يُختزل الصراع\* بينها إلى الحد الأدنى. كذلك قلّصوا دور الكلام في المسرح واستبدلوا جزءًا من الجوار\* بالحركة\* التي تُذكّر بالآلة بسبب إيقاعها السريع.

على الرغم من هذا المنظور الواضح للفنّ

ارتبطت المُستقبليّة الإيطاليّة بالفاشيّة لأنّها اعتبرت أنّ الحرب يُمكن أن تُظهر العالم عن طريق المُنف. وقد تلاشت عمليًّا مع بداية الحرب العالميّة الثانيّة. أمّا في روسيا فقد تطوّرت المُستقبليّة بشكل مُستقلّ عن النموذج الإيطاليّ الذي انطلقت منه في البداية، ثمّ أخذت طابعًا متعلّقًا ومُتّنعًا اعتبارًا من ١٩١٠. وقد كانت المُستقبليّة الروسيّة في أحد اتجاهاتها ردة فعل على التأثير بالغرب ودعوة للعودة إلى نموذج الفنّ الروسيّ الشّعبيّ.

#### المُستقبليّة كتيّار في الأدب والفنّ:

أثّرت المُستقبليّة على الرسم والتصوير والموسيقى والأدب والنحت والعمارة. وقد أثّرت ضجّة كبيرة عند ظهورها لأنّها أخذت تمنح غير مألوف، خاصّة وأنّ الفنّانين المُستقبليّين في الرسم حاولوا التوصل إلى تصوير ديناميكيّة الحركة من خلال عرض مراحلها داخل اللوحة، مثأثرين في ذلك بالسينما وبفنّ الضوّر المتتاليّة *Chronophotographie*. وتُعتبر لوحة الفرنسيّ مارسيل دوشان *M. Duchamp* (١٨٨٧-١٩٦٨)، *هارِ يَهبط للزّج* (١٩١١) أبرز مثال على المُستقبليّة في الرسم.

في مجال الأدب نسفت المُستقبليّة بناء النجملّة التقليديّة، واستبدلته بخليط من الجمل المتوترة التي تُشبه أسلوب البرقيات، ويُضخ ذلك في أسلوب الروسيّ فلاديمير ماياكوفسكي *V. Maiakovsky* (١٨٩٣-١٩٣٠).

#### المُستقبليّة في المسرح:

في عام ١٩١١ نُشر أوّل بيان للكتّاب المسرحيّين المُستقبليّين نادى بإدخال مبادئ المُستقبليّة في المسرح. تلته بعد ذلك بيانات

مدارس الديكور\*، وعلى الأخص النائية\*، وفي الإخراج\* وأداء الممثل (مفهوم اليوميكانيك\* الذي ابتدعه الروسي فيسيفلود مييرخولد V. Meyerhold ١٨٧٤-١٩٤٠)، وكان لها تأثيرها على التعامل مع الجسد. ولذلك تُعتبر من المصادر الأولى للعروض الأدائية\* - ول فن الجسد Body Art. كذلك فإن تقليد إقامة «سهرات مستقبلية» تُقدّم فيها عروض لها طابع استغزائي وتُشكّل حدثاً جديداً لا يتكرر يقترب كثيراً من مفهوم الحدث Event، ولذلك يُعتبر من الأصول الأولى للهابتنغ\*.

## ■ المسرح

### The Theatre

#### Le Théâtre

أخذت كلمة المسرح عبر التاريخ دلالات متنوعة بتنوع النظرة إلى هذا الفن وإلى مقوماته: - تُستخدم كلمة المسرح للدلالة على شكل من أشكال الكتابة يقدم على عرض الممثل عبر الكلمة كالرواية والقصة. وقد اعتبر أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢) في معرض حديثه عن فنون الشعر التي تقوم على المحاكاة\* كالملمحة والتراجيديا\* أن هذه الأخيرة تتميز بكونها تُحقّق المحاكاة\* من خلال الفعل. وقد كان ذلك وراء النظرة التي تحكمت لفترة طويلة بالنقد الغربي حيث اعتبر المسرح جنساً من الأجناس الأدبية. - تُستخدم كلمة المسرح للدلالة على شكل من أشكال الفُرجة\* قوامه المؤدي/الممثل\* من جهة، والمُفرج\* من جهة أخرى. وفي هذه الحالة يُعتبر المسرح فناً من فنون العرض كالسرك\* والإيماء\* والباليه\* وغيرها. - تُستخدم كلمة المسرح أيضاً للدلالة على المكان\* الذي يُقدّم فيه العرض، فيقال مسرح

والمسرح فإن المستقبلية عجزت عن خلق تقاليد كتابة مسرحية. ومع أن المستقبلية أنتجت في أوجها ربرتواراً\* واسعاً من المسرحيات القصيرة (ميني دراما) كتبها مارييتي وغيره، إلا أن هذا الربرتوار لم يُقدّم على خشبة بعد زوال الحركة.

اهتمّ المستقبليون بالعرض المسرحي الذي اعتبروه مجال لقاء الفنون. وتُعتبر مسرحية «العاب نارية» التي قدّمها الباليه الروسية\* في إيطاليا عام ١٩١٧ تحت عنوان «مشهد تشكيلي وبرنامج مضيء» أفضل مثال على هذا التداخل. فهي مأخوذة عن نصّ موسيقي لإيغور سترافينسكي I. Stravinski وصمّم السينوغرافيا فيها الرسّام جياكومو باللا G. Balla (١٨٧١-١٩٥٨) الذي اهتمّ بديناميكية التشكيل وترتيب المجرّم في أشكال هندسية غير مُنظمة لتلائم مع موسيقى سترافسكي.

في عام ١٩١٣ نشر مارييتي بياناً اعتبر فيه الميزيك هول\* من العروض المستقبلية بسبب سرعته وديناميكيته. كذلك كانت عروض مسارح الأسواق\* والسرك\* والميزيك هول من مصادر الإلهام للمستقبلية الروسية. وقد اهتمّ فنّانو المستقبلية باستخدام الإضاءة\* البيضاء والألوان وتقديم العروض في فضاء دائريّة تشبه فضاء السرك. كما أن المستقبلية في إبرازها للحركة والديناميكية تحولت إلى ما يُشبه عروض الإيماء\*. من أهمّ الذين طوّقوا نظريات المستقبلية في مجال المسرح الإيطالي إنيكو برامبوليني E. Prampolini (١٨٩٤-١٩٥٦)، وهو سينوغراف ومُصمّم أزياء ومخرج، ويُعتبر من مُنظري الحركة المستقبلية لأنه دعا إلى رفض الخشبة الجامدة واستبدالها ببنضّة متحركة كلياً. استمرت تأثيرات الحركة المستقبلية في بعض

فاعتبر العرض من أجزاء التراجيديا الستة "يستهوئ النفس"، لكنه أقل الأجزاء صُنعة وأضعفها بالشعر.

- في الحضارة الرومانية، وانطلاقاً من نوعية الحكاية التي تستند عليها الأعمال المسرحية، وهي بالأصل خُرافة *Fabula*، استُخدمت هذه الكلمة بمعنى النص المكتوب الذي يجمع بين الفقرات المختلفة التي يؤدّيها الممثلون، مع إضافة صيغة تُحدّد نوع المسرحية. فأطلقت تسمية *Fabula Palliata* على المسرحية المأخوذة عن الكوميديات اليونانية و*Fabula Togata* على المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان، وغير ذلك من التسميات المتنوعة بتنوع الأشكال المسرحية. ثمّ صارت كلمة *Fabula* تعني المسرحية بشكل عام، في حين أطلق على كلّ نوع من الأنواع الاسم الخاصّ به (*Pantomime* = الإيماء إلخ).

- في القرون الوسطى، كانت كلمة اللعبة أو التمثيلية *Jeu/Play* تُطلق على المسرحية بشكل عام (انظر اللّعب والمسرح). وقد ظلّت سائدة بهذا الاستعمال حتّى اليوم في إنجلترا. بالمقابل، صار كلّ شكل من الأشكال\* المسرحية يُعرف باسم يُشير إلى خصوصيته (الأسرار\*، الاختلاقيات\* إلخ).

- اعتباراً من القرن السادس عشر، ومع استحياء الأنواع المسرحية التي كتبها القدماء، صارت المسرحية من جديد تُسمّى حسب النوع المسرحي الذي تنتمي إليه (تراجيديا، كوميديا، تراجيكوميديا إلخ). لكنّ ذلك لم يمنع من استعمال كلمة كوميديا للدلالة على المسرحية بشكل عام في فرنسا وفي إسبانيا في القرن السابع عشر (انظر الكوميديا، الكوميديا

الأوديون ومسرح الغلوب. وهذا هو المعنى الذي ارتبط بالأصل اللغوي لكلمة *Théâtre* وكلمة مسرح. فكلمة *Théâtre* مأخوذة من اليونانية *Theatron* التي كانت تعني حرفياً مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدلّ فيما بعد على شكل عمارة\* يُرتّب بحيث يستطيع المتفرّجون أن يروا ويسمعوا فيه عرضاً يُقدّمه آخرون (انظر العمارة المسرحية والمكان المسرحي). وكلمة مسرح باللغة العربية مأخوذة من فعل سَرَحَ. وكانت تُستعمل في الأصل للدلالة على مكان زهي الغنم وعلى فناء الدار.

- تُستخدم كلمة المسرح للدلالة على مُجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي فيقال مسرح راسين ومسرح شكسبير، أو للدلالة على مُجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر مُعيّن أو مدرسة مُحدّدة أو توجّه ما، فيقال المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي. وهذا الاستخدام حدث نسبياً.

وكما اختلفت دلالات كلمة المسرح وتنوّعت، تنوّعت الكلمات المُستخدمة للدلالة على هذا الفن. وقد ارتبط ذلك بالنظرة إلى المسرح كنصّ وكعرض عبر التاريخ:

- في الحضارة اليونانية حيث انبثق المسرح عن النشيد الديرامي، اعتبر المسرح فناً من فنون الشعر. وقد استخدم أرسطو *Aristote* (٣٨٤-٣٢٢) تسمية «الشعر التراجيدي» للدلالة على المسرح كجنس. لكنّه ميّز في حديثه عن مضمون المسرحيات وشكل كتابتها بين الأنواع\* المسرحية، فتكلّم عن التراجيديا والكوميديا\* واليدراما الساتيرية *Drame satyrique*. كما ميّز بين النصّ والعرض («المنظر» في الترجمة العربية لأرسطو)،

(الإسبانية).

- اعتباراً من القرن الثامن عشر، استُخدمت كلمة «دrama» للدلالة على نوع مسرحي جديد. بعد ذلك، صارت كلمة drama تُستخدم في المسرح الحديث، وعلى الأخص في الخطاب النقدي الأنغلو-ساكسوني للدلالة على النصّ مقابل العرض Performance. ويشكل عامّ صارت تسمية drama تُطلق على أيّ عمل تمثيليّ يقوم على عرض فعل دراميّ يتطوّر في مسار مُعيّن ويحتوي على الصراع، ومنها تسمية الدراما الإذاعيّة والدراما التلفزيونيّة (انظر الدراما). أمّا كلمة Théâtre فصارت تُستخدم بمعنى شموليّ للدلالة على المسرح كنوع وكعرض ومكان.

في اللغة العربية، ونتيجة لعدم وجود المسرح في الحضارة العربية، كانت هناك إشكاليّة تتعلق بتسمية المسرح والتعبير عنه. بدأت هذه الإشكاليّة مع ترجمة أبي بشر بن متى لكتاب فنّ الشعر لأرسطو من السريانيّة إلى العربية. فقد استعمل تسمية المديح والهجاء للكوميديا والتراجيديا. أمّا ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) فقد استعمل في تعليقاته على هذا الكتاب كلمتي طراغوفيا وقوموفيا كما وَرَدَتَا في النصّ الأصليّ، في حين عاد ابن رشد (١١٢٦-١١٩٨) لتسميريّ شعر المديح وشعر الهجاء. ويَدُلُّ ذلك على الصعوبة التي كانت موجودة في فهم ماهيّة المسرح وكلّ ما كتبه أرسطو عنه.

فيما بعد، وبعد أن تعرّف رَوّاد المسرح العربيّ ومفكّرو عصر النهضة في نهاية القرن التاسع عشر على المسرح في الغرب، حاولوا أن يجدوا كلمات عربية تصيف وتُسمّي ذلك الفنّ الوافد الذي لم يُعرف بشكله المُتكايل في الحضارة العربية. لذلك تنوّعت المُصطلحات

المُستخدمة للدلالة على المسرح في البداية ممّا يَعمّكس نوعاً من البحث والتساؤل لم يَنبُت بشكل واضح إلّا لاحقاً. فقد وردت في النصوص القديمة تسميات مثل «الكُمدي». وقد استعمل المؤرّخ عبد الرحمن الجبرتي في بداية القرن التاسع عشر هذه الكلمة في معرض حديثه عن دارٍ بَيعيّ الأزيكّة عرفها بالشكل التالي: «مكان يجتمعون به كلّ عشر ليالي ليلة واحدة يَتَفَرَّجون فيه على مَلاييع يلعبها جماعة منهم بقصد التسلّي والمَلاهي مقدار أربع ساعات من الليل إلخ». كذلك استعمل رفاعة الطهطاوي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كلمة «السيكتاكل» للدلالة على العرض المسرحيّ، و«التياترو» للدلالة على مكان العرض. كما استعملت كلمة «اللُعبة» للدلالة على المسرحيّة، و«المَلْعَب» للدلالة على مكان العرض. يُعتبر بطرس البستانيّ أوّل من اهتمّ بتثبيت مُصطلحات تدلّ على المسرح، إذ أورد في مُعجم «محيط المحيط» الذي صدر بين ١٨٦٦ و١٨٦٩ كلمتي «مسرح» و«خشبة»، وشرح معناهما بأنهما مكان الرقص واللّعب.

لا يُمكن معرفة مَنْ الذي استخدم كلمة مسرح للمرّة الأولى، لكنّها كانت مُلائمة لأنّها مأخوذة من فعل سَرَحَ، وكانت تُستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار. وقد سبّقتها كلمة مَرَسَح وهي نوع من التصحيف للكلمة. أي إنّ كلمة المسرح كانت في أساسها مفهوماً مكانيّاً، لأنّ المسرح كشطّ ارتبط في الأصل، ومنذ نشأته، بمكان مُقتطع من الحياة اليوميّة. وقد حافظ المسرحيّون في شمال إفريقيا على هذا البُعد المكانيّ حين استعملوا في العصر الحديث كلمة الرّكح بمعنى الخشبة أو مكان التمثيل لأنّها في اللغة العربية



والصالة، المكان المسرحي، العمارة المسرحية).

شُكِّل المسرح القديم (اليوناني والروماني) الذي يقوم على مفهومي المحاكاة والإيهام نموذجًا للمسرح الغربي والعالمي منذ عصر النهضة. كما أنَّ النظرة إليه كانت تُعطي الأولوية للكتابة والنص على حساب العرض، في حين ظلَّ العرض المسرحي مركز الثقل في الشرق الأقصى، واحتفظ بطابعه الاحتفالي/الطقسي لفترة طويلة. وقد تارجع تاريخ المسرح في الغرب بين تحقيق الإيهام وإخفاء الصنعة المسرحية وبين الإعلان عن المسرحية\* (انظر الشرطية، الأسلية، المسرحية) التي تُشكِّل جوهر العرض في المسرح الشرقي (انظر اللُجب والمسرح، المسرح الشرقي).

من جهة أخرى، ارتبط المسرح دائمًا بقواعد\* وأعراف\* خاصة بالكتابة المسرحية، وتنفيذ العرض على خشبة. ولم يتحرَّر العرض من الأعراف الصارمة إلا عندما تحرَّرت الكتابة منها. وتَمَّ ذلك في نهاية القرن التاسع عشر حين بدأ المسرح بشكل عامَّ يبحث لنفسه عن نماذج أخرى جديدة يستقي منها، وعن علاقة مُتجددة مع الفنون الأخرى وأشكال الاحتفال\* والفُرجة الشعبية (انظر الإخراج).

لكنَّ افتتاح المسرح على بقية الفنون لم يلبث أن استدعى، وبنوع من المفارقة، البحث عن الخصوصية المسرحية\*، وطرح التساؤلات حول ماهية المسرح، وحول علاقته بفنون العرض الأخرى (الإيماء والسرك) وبالأجناس الأدبية. كان لهذا التوجُّه الذي بدأ في الغرب تأثيره على التجارب المسرحية في العالم ممَّا رسم ملامح مرحلة جديدة تنتمي فيها الخصوصية المحلية للمسرح ويترسَّخ فيها اتِّجاه نحو تعميم

تدلَّ على فناء الدار والفُسحة الوسيطة فيها. لا بدُّ هنا أن نذكر أنَّ كلمة مسرح يُمكن أن تكون مأخوذة أيضًا من فعل سَرَحَ عنه: قَرَّجَ عنه، وبذلك تنضمَّن معنى التسلية والاستمتاع، وهذا ما استدعى لاحقًا استخدام كلمة «الفُرجة» للتعبير عن شكل العلاقة التي تتولَّد عن مشاهدة العروض المسرحية (انظر أشكال الفُرجة).

أول من استخدم كلمة مسرح بالمعنى الحديث هو المصري توفيق الحكيم الذي عرَّف المسرح الغربي عن كُتِّب وكتب له نصوصًا عديدة. أمَّا طه حسين فقد استخدم تعبير الأدب التمثيلي في معرض حديثه عن النصوص المسرحية اليونانية التي ترجمها، كما أنَّ تسميات مثل «رواية» و«تمثيلية» و«رواية تشخيصية» ظلت تُستعمل حتى عهد قريب وكانت أكثر شيوعًا من كلمة مسرحية. وقد شاع أيضًا استخدام كلمة «دراما» بمعنى مسرحية، وهذا الاستخدام مأخوذ عن المعنى الإنجليزي للكلمة. أمَّا مُصطلح العرض المسرحي فلم يرد إلا في وقت متأخَّر مع بداية الاهتمام به كمكوِّن أساسي في العمل المسرحي.

#### ماهية المسرح:

يُعرف المسرح بكونه في جوهره عمل يقوم على عرض المُتخيَّل. وبأنه عمل إبداعِي يفترض الصنعة ويوحى بأنَّه حقيقي. وهو يُعرف أيضًا بكونه فنُّ مُزدوج يقوم على العلاقة بين مُكوِّنين هما النصُّ من جهة والعرض الذي يُشكِّل غايته المسرح من جهة أخرى. يقوم المسرح في أبسط أحواله على وجود المُمثل\* الذي يُؤدِّي والمُقرَّج\* الذي يُلقي ضمن حيزَيْن هما حيز اللُجب *Alre de jeu* وحيز الفُرجة، بغض النظر عن شكل المكان والعمارة (انظر خشبة

التجربة وعالميتها (انظر الأنثروبولوجيا والمسرح).

### مقارنة المسرح:

منذ ظهور المسرح لم تتوقف التساؤلات حول ماهيته وكيفية مقارنته. وتشكل فنون الشعر المختلفة الإطار الأول الذي طرحت فيه ماهية المسرح، ثم كان علم الجمال\* الإطار الذي فُتحت من خلاله المفاهيم المسرحية. وقد تفاوتت أشكال مقارنته المسرح بين النظرة إلى مدى التزامه بالأعراف والقواعد، وبين النظرة إلى الطابع الذي يميزه كعمل وبين طبيعة تأثيره على المتلقي (انظر فن الشعر، علم الجمال والمسرح، القواعد المسرحية، النقد المسرحي، التأثير).

في القرن العشرين، ومع تطور العلوم الإنسانية تولدت نظرة جديدة عالجت عملية الكتابة\* والقراءة\* والاستقبال\* كعمليات إبداعية (انظر السميولوجيا والمسرح، سوسيولوجيا المسرح، القراءة، الكتابة، الاستقبال).

ضمن نفس المنحى، وعلى ضوء التطور العلمي والتقني لفنون الصورة واللبث، طرح أيضاً وضع المسرح بالنسبة إلى وسائل الاتصال\*، والفنون الأخرى (انظر المسرح ووسائل الاتصال، الرسم والمسرح، الموسيقى والمسرح).

### ■ مسرح البيئة المحيطة Environmental Theatre

#### Théâtre Environnemental

تسمية تُطلق على أسلوب في العمل المسرحي، وعلى شكل عرض خاص تطور في الخمسينات والستينات من هذا القرن في

أمريكا، وكان هدفه إزالة الفصل التقليدي بين المؤدي والمتلقي، وبناء علاقة مختلفة تقوم على التفاعل بينهما وبين البيئة المحيطة التي تُستخدم كمكون أساسي في العرض. وقد شرح المخرج والمُنظر المسرحي الأمريكي ريتشارد شيشنر R. Schechner (١٩٣٤-) مبدأ هذا المسرح في كتابه «سنة شروط بديهية لمسرح البيئة المحيطة».

تزامن ظهور هذا النوع من المسرح مع موجة العروض التجريبية خارج إطار المؤسسة وبعيداً عن نطاق العروض التجارية Off Off Broadway. فقد تكونت مجموعات عمل تبنت صيغة الإبداع الجماعي\* بإشراف مخرج\* أو مُنظر مسرحي، منها مجموعة المسرح المفتوح\* Open theatre التي أسسها الأمريكي جوزيف شاكين J. Chaikin (١٩٣٥-)، وفرقة المسرح الحي Living theater التي أسسها جوليان بيك J. Beck (١٩٣٥-)، ووجدت مالينا J. Malina (١٩٢٧-)، ومجموعة العروض الأدائية Performing group التي أسسها عام ١٩٦٧ ريتشارد شيشنر.

في فرنسا تندرج في نفس الإطار تجربة المخرجة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) مع فرقة مسرح الشمس Théâtre du Soleil. فقد حولت مصنعاً قديماً للأسلحة Cartoucherie في ضاحية فانسن الباريسية إلى مُجمع مسرحي وقُلّمت فيه عروضاً تتميز بتجديد وتنوع علاقة الفرقة.

هذا النوع من العروض يُقلل من شأن النص المسرحي، لا بل ويُستغنى عنه أحياناً. ففي بعض الأحيان قامت الفرقة بتأليف نصوصها الخاصة، أو تعاملت مع النص بشكل يخرق المفهوم التقليدي للعملية المسرحية. وحتى عندما قلّمت عروضاً مأخوذة عن نصوص معروفة

كل الأحوال إضاءة وطواعة تدخل ضمن لعبة علاقة المُتفرِّج بالعرض. وقد تَيسَّر إلى حدّ جعل المُتفرِّج يتحكَّم بتسليط الضوء على المُمثل بشكل يشعُر معه أنّه مشارك مُباشِر في إنتاج المعنى. ففي العرض الذي قدّمته في نيويورك مجموعة «مشروع مانهاتن المسرحي» Manhattan project theatre group لـ S. Beckett (١٩٨٩-١٩٠٦)، استُخدمت ستارة من الإضاءة تُضَع المُمثل فيما يُشبه القفص الضوئي، وترك للمُتفرِّج أن يُعَدِّله كما يريد، خاصّة وأنّ هذه الستارة تُسمَح للمُتفرِّج بأن يرى المُمثل وليس العكس. كذلك نجد في هذه العروض أحياناً مصادر ضوء مُتعدّدة ومُختلفة مثل الشموع والقناديل. بالتالي تُصبح الإضاءة من العناصر الهامّة التي يُمكن أن تُحقّق كسر الإيهام في هذه العروض. من جانب آخر، يُعتبر جسد المُمثل مَنبعا للصوت ممّا يُخضع حركته في الفضاء لمسار مُحدّد. وقد كان شيشنر يُطلب من المُمثلين رسم خريطة سمعيّة للمكان قبل تقديم العرض. انظر: العروض الأدائيّة.

#### ■ مسرح الجيب Pocket Theatre / Little Theatre

##### Théâtre de Poche

تسمية مأخوذة من عالم النثر حيث أطلقت على الكُتب المنشورة بأسعار مُناهضة لتُصبح مُبتذّل أكبر عدد من القراء، وبحجم صغير يُمكن معه وضعها في الجيب (Livres de poche). تُطلَق تسمية مسرح الجيب على صالة مسرحيّة صغيرة تُسع لعدد قليل من المُتفرِّجين. وهي بذلك تُفتَرِب كثيراً من مفهوم مسرح

من الريتوار\* العالمي مثل المسرح الروماني واليوناني والمسرح الملحمي\* الذي كتبه برتولت بريشت B. Brecht (١٩٥٦-١٨٩٨)، كان النص مُجرّد ذريعة ومادّة أوليّة لتحضير العرض.

يُتميّز مسرح البيئة المُحيطة بالعرض القطعي للإيهام\* وتقليد الواقع في المسرح، وباستخدام خاصّ للفضاء\* المسرحي بمكوّناته خيّر اللّعب Aire de jeu وخيّر الفرّجة، مع توزيع أماكن التوتّر ضمن الفضاء، ومع استخدام بيئة المكان بمُجمّلها (أشجار أو أكوام حجارة) في العرض، أي إنّ خصوصيّة الفضاء هي التي تفرّز خصوصيّة النصّ والعرض في كلّ مرّة.

كثيراً ما يجري أداء هذه العروض في أمكنة من الحياة اليوميّة مثل مرآب السيّارات أو المُجمّعات التجاريّة، أو في مسارح تُشيّد مؤقتاً في أماكن مُتنوّعة مثل الأزقة المُسدودة أو الأراضي الخراب، أو في مسارح ثابتة تُبنى خصيصاً وفق مبدأ مسرح البيئة المُحيطة. والعمارة\* المسرحيّة التي تتّلام مع هذا الشكل تُفتَرِض صالة\* صغيرة لا تُستقبل أكثر من ١٠٠ متفرّج، كما أنّها تُحتوي على مُستويات مُتعدّدة تُستخدم للمُمثلين والمُتفرِّجين، ولا توجد بها مقاعد ثابتة ممّا يُسمَح للمُتفرِّج بالتحرك وتغيير زاوية الرّؤية أثناء العرض. وقد يؤدّي المُمثلون أدوارهم بين المُتفرِّجين بنوع من التوجّه المُختلف للجمهور يقوم على الالتحام السّميّ والبصريّ. كذلك يَتَمّ التركيز على التفاعل بين العرض والمُتفرِّج، وعلى جعل المُتفرِّج جزءاً من المشهد وعُصراً من عناصر الإنتاج.

والإضاءة\* في هذه العروض مُكوّن هامّ من المُكوّنات الدراميّة. وقد تكون بسيطة جدّاً في الأماكن المفتوحة في الهواء الطلق، أو مُعقّدة ومُتطوّرة يَتِمُّ في المسارح المُشبّهة. لكنّها في

الحُجرة» التي تعزفها أوركسترا مؤلفة من عدد قليل من الآلات في صالة صغيرة أمام عدد محدود من المستمعين.

في مجال المسرح، تُطلق تسمية مسرح الحُجرة على صالة مسرحية صغيرة فيها عدد قليل من الكراسي ولا تحتوي على قُتحة أوركسترا تفصل بين الخشبة والصالة\*. وقد قام المُخرج النمساوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) بتقديم عروض من البريتوار\* المُعابير لجمهور\* من النُخبة في مسرح الحُجرة Kammerstage الذي افتتحه في ألمانيا عندما كان مُديرًا للمسرح الألماني عام ١٩٠٦.

كذلك تُطلق تسمية مسرح الحُجرة على نوع من المسرحيات القصيرة تحتوي على عدد قليل من الشخصيات وتُعطى الأولوية فيها للحدث وللحوار\* المُكثف، ولا تتطلب بَهْرَجَة في الديكور\*. وقد أطلق المؤلف السويدي أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٣) اسم مسرح الحُجرة على مجموعة من المسرحيات القصيرة كتبها بوحى من سيرته الذاتية، وقدمها في «المسرح الحميمي» Intima Teatern الذي شُيّد خصيصًا لهذه العروض في عام ١٩٠٧ في استوكهولم (انظر المسرح الحميمي). وفي المسرح المُعابير، أطلق الكاتب والمُخرج الفرنسي ميشيل فينابير M. Vinaver (١٩٢٧-) اسم «مسرح الحُجرة» على أعماله التي تنتمي إلى مسرح الحياة اليومية\* وتقوم على حبكة\* مُقلّصة إلى الحد الأدنى وعلى مجموعة من الجوارات الالتباسية.

من هذا المُطلق، يُعتبر مسرح الحُجرة نقض المسرح الذي يقوم على العروض المُكثفة والفخمة، والتي تتوجّه إلى جمهور واسع وترتبط غالبًا بعمارة\* مسرحية ضخمة. فنوعية التلقي

الحُجرة\* والمسرح الحميمي\*. هناك عدّة صالات تحول اسم مسرح الجيب في العالم. وفي عام ١٩٦٢ في مصر، قامت جماعة من طلاب المسرح الذين درسوا في أوروبا بتأسيس مسرح الجيب الذي أداره سعد أردش (١٩٢٤-). وقد قدّم هذا المسرح في موبهه الأول مسرحيات ليوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) وبرتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وانطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وبعض المسرحيات الكلاسيكية. ثمّ أُنْجِه لتقديم مسرحيات يصرية منها مسرحيات العُتْ\* التي كتبها توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) ومنها «الطعام لكلّ فم» و«يا طالع الشجرة».

لم تدمّ عروض مسرح الجيب طويلًا في القاهرة، لكنّ هذه التجربة أفرزت مُحاولات أخرى لها نفس المَنحى مثل مسرح المائة كرسي في الأردن (١٩٦٨) ومسرح القهوة في مصر (١٩٧٠).

تُطلق تسمية مسرح الجيب أيضًا على مسرحيات قصيرة ذات مَنحى تجريبي. وسبب التسمية يعود لأنّ مثل هذه المسرحيات كانت تُقدّم عادة في سَاحر صغيرة لجمهور\* من النُخبة. وقد قام بعض الكتاب مثل الفرنسي جان كوكتنو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) بتأليف مجموعة مسرحيات قصيرة لمسرح الجيب منها على سبيل المثال «البُخار المسكين» و«الثور على السطح» و«استعراض».

انظر: المسرح الحميمي، مسرح الحُجرة.

«مسرح الحُجرة» Little theatre

Théâtre de Chambre

تسمية مُستمدة من مُصطلح «موسيقى

تزامن ظهور صيغة المسرح الحر مع ولادة فن الإخراج\*. وقد اعتبرت هذه التجربة في حينها تجربة رائدة، خاصة وأنها ارتبطت بمفهوم جديد للعمارة\* المسرحية هو الصالة الصغيرة التي تتلاءم مع شكل أداء\* حميمي أقرب ما يكون إلى الطيبة (انظر المسرح الحميمي، مسرح الحجرة). وقد أفرزت هذه الصيغة تجارب مماثلة في بلدان عديدة في العالم أخذت أحياناً نفس التسمية أو كان لها نفس التوجه. ففي إنجلترا تأسس «المسرح الحر» عام ١٨٩١، كما ظهر عدد من المسارح الصغيرة أخذت نفس التوجه الذي أراده أنطوان. وفي إيرلندا تأسس «المسرح الصغير» عام ١٨٩٩ وأخذ نفس منحى المسرح الحر. في ألمانيا تشكلت «الفرقة الحرة» FreieBühne التي انطلقت من نفس التوجه، كما أنّ المخرج النمساوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) أسس في برلين عام ١٩٠٦ «مسرح الحجرة» الذي يتسع لعدد ضئيل من المتفرجين ويُقدّم المسرحيات المعاصرة. وفي شيكاغو في أمريكا أنشئت ما بين ١٩٠٦ و ١٩٠٧ ثلاثة مسارح من نفس النوع. وفي استوكهولم في السويد تأسس «المسرح الحميمي» لنفس الغاية عام ١٩٠٧ وتحول اسمه فيما بعد إلى المسرح الصغير. في موسكو، وبالإضافة إلى التجربة المستوحاة من عمل أنطوان في «استوديو الفن» الذي أسسه المخرج كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨)، ظهرت تجربة «المسرح الحر» الذي أسسه مارجانوف Mardjanov عام ١٩١٤ وعُيِّل فيه المخرج ألكسندر تايفوف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) قبل أن يؤسس «مسرح الحجرة». في اليابان أيضاً، وضمن حركة المسرح الجديد Shingeki التي هدفت لاستيعاب

تولّد من الجو الحميمي الذي يخلقه صيغر المكان. كما أن نوعية الأداء\* في عروضه تتحدّد وتتناغم مع ردود الأفعال المباشرة للجمهور. وقد قامت بعض تجارب مسرح الحجرة على إنتاج العمل المسرحي بمساعدة المُفرّج\* ومن خلال ملاحظاته وردود أفعاله ومشاركته.

نتيجة لذلك فإنّ مسارح الحجرة تُعتبر نوعاً من المُحتَرَف\* أو المُخْتَبِر\* وترتبط غالباً بالتجريب\*. وقد كان مسرح الحجرة Kamerny Theatre الذي افتحه المخرج الروسي ألكسندر تايفوف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) في مدينة موسكو عام ١٩١٤، وأداره حتى عام ١٩٤٩ مُتمكلاً لاتجاه التجريب والحداثة في المسرح السوفييتي في حينه. انظر: المسرح الحميمي، مسرح الجيب.

## ■ المسرح الحر Theatre Libre

### Théâtre Libre

اسم مسرح أسسه المخرج الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) في باريس عام ١٨٨٧ وقُدّم فيه مسرحيات واقعية\* وطبيعية\* من البروتوار\* المعاصر.

اختار أنطوان اسم المسرح الحر للتعبير عن رغبته في التحرر من التقاليد والأعراف\* المسرحية السائدة، وفي الاستقلال عن المؤسسات الرسمية والتوجه إلى جمهور\* جديد، وفي تجديد الحركة المسرحية من خلال تقديم نصوص غير معروفة لكُتّاب شباب. وقد عرّض هذا المسرح خلال فترة عمله القصيرة أكثر من مائة مسرحية جديدة، وساهم في إطلاق شهرة مؤلّفين أمثال السويديّ أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) والنرويجي هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦).

«مُسْتَقْبَل الدراما» (١٩٨١) أنَّ أصول المسرح الحميمي يمكن أن تُكُنَّ في الدراما اليوجوازية *Drame bourgeois* التي انتشرت في القرن الثامن عشر، وبعد ذلك الدراما المنزلية *Drame domestique* التي تدور حوادثها في صالون مُغْلَق وتطرح علاقات عائلية صعبة، وكذلك في مسرح الحُجرة\* ومسرح الجَيْب\* منذ القرن التاسع عشر. كما أنَّ امتداداته تتجلى في القرن العشرين وتأخذ أشكالاً مُختلفة أهمها مسرح الحياة اليومية\*. ويرى سارازاك أنَّ الدراما الحميمية تُشكّل بهذا المعنى خطأ أساسياً في مسار المسرح المعاصر يقف موقف النقيض ممَّا يُطلَق عليه اسم «مسرح العالم» الذي يطرح ويُعالج بمنظور تحليلي علاقة الإنسان بالعالم ولا يتوقَّف عند ما يجري داخل النَّفس البشرية. وهو ما يتَّمتل بكل اتجاهات المسرح الواقعي وامتداداته مثل مسرح الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦).

من الأعمال التي تنتمي إلى المسرح الحميمي مسرحيات الكاتب الفرنسي شارل فيلدراك Ch. Vildrac (١٨٨٢-١٩٧١) الذي يُعد زعيم حركة الحميمين اعتباراً من عام ١٩٢٠، ومنها مسرحية «ميشيل أوكليير» (١٩٢٢) ومسرحية «مدام بيلار» (١٩٢٦)، وفيها نجد شخصيات قليلة ومواقف بسيطة وحدثاً له طابع بيكولوجي بحث.

يُمكن أيضاً أن نجد بعض ملامح المسرح الحميمي في مسرحيات الأميركي أوجين أونيل E. O'Neill (١٨٨٨-١٩٥٣) والإيطالي لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٨٩٧-١٩٣٦) والفرنسية مارغريت دوراس M. Duras (١٩١٤-)، وفي كلِّ مسرح القَيْث\*، وخاصة مسرحيات الإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett

نموذج المسرح الغربي، قام مسرحيون أمثال أوساني كاوورو O. Kaoru (١٨٨١-١٩٢٨) وإيشيكافا سادانجي I. Sadanji (١٨٨٠-١٩٤٠) بتأسيس فرقة «المسرح الحر» في بدايات القرن. انظر: التجريب والمسرح، مسرح الحُجرة، المسرح الحميمي، مسرح الجَيْب.

### ■ المسرح الحميمي Intimate Theatre Théâtre Intime

تسمية مأخوذة من صيغة intime التي تعني ما هو حميمي وشخصي. أطلقت التسمية في البداية على شكل من أشكال العمارة المسرحية تُسع الصالة فيه لعدد قليل من المُتفرجين ممَّا يخلق علاقة حميمة بينهم وبين القُرْص. وأزل مسرح من هذا النوع هو Intima Teatern الذي شُيّد عام ١٩٠٧ في استوكهولم. خُصَّص هذا المسرح لقُرْص المسرحيات القصيرة التي كتبها السويدي أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) وعرض فيها مَحطات من سيرته الذاتية مثل «سوناتا الأشباح» (١٩٠٧) والطريق الطويل (١٩١٠) وغيرها. ومع أنَّ سترندبرغ أطلق على هذه المسرحيات في حينه اسم «مسرح الحُجرة» إلا أنَّ طابعها الحميمي كان وراء شيوع التسمية التي انزلت مُدلولها من شكل المكان\* إلى مضمون الأعمال التي تُقدَّم فيه. فقد صارت تسمية المسرح الحميمي تُطلَق أيضاً على نوع من الدراما البيكولوجية تدور بين عدد قليل من الشخصيات في أماكن مُغلقة، ولها طابع ذاتي وحميمي لأنَّ البَوح هو المُنصر الأساسي فيها، وغالباً ما تكون مُستَمدة من حياة الكاتب الخاصة.

يرى الناقد والكاتب الفرنسي جان بيير سارازاك J.P. Sarrazac (١٩٤٦-) في كتابه

(١٩٠٦-١٩٩١).

مسرحيات تدخل في هذا الإطار، وأطلق عليها اسم مسرح الخبيرة\*. وقد قسّر فينايفر هذه التسمية بأنه لا يُقدّم في هذا المسرح رؤية بانورامية، وإنما يطرح نقّاشاً مُعبّئاً من الأفكار والأصوات والقيم التي تتناظر وتتسجم كما في موسيقى الحجرة.

من الملاحظ أنّ مسرح الحياة اليومية هو ظاهرة أوروبية بحثه لقلّاقته المُباشرة بتمّط حياة مُعيّن، ولهذا فإنّ نصوصه انتشرت بسرعة بين دول أوروبا ولم تُعرف خارجها.

على صعيد الكتابة، اهتمّ هذا التيار في البداية بحياة ما يُصطلح على تسميته البروليتاريا الرّثة *Sous prolétariat*. ثمّ توسّعت دائرة الاهتمام لتشملّ العمّال والعاطلين عن العمل والبورجوازيّين الصغار والكوادر.

يُمكن أن يُعتبر مسرح الحياة اليومية امتداداً للدراما البورجوازية *Drame bourgeois* في القرن الثامن عشر، وعلى الأخصّ الدراما المنزلية *Drame domestique*، وكذلك للدراما الطبيعية *Drame naturaliste*، وبعض أشكال المسرح الواقعيّ بالمعنى الواسع للكلمة (انظر الدراما). لكن في حين كانت الدراما الطبيعية تصوّر الوسط *Le Milieu* الذي تعيش فيه الشخصيات، ولا تهتمّ بتفاصيل الحياة اليومية إلّا إذا كانت ضرورة لإعطاء صورة دقيقة عن الواقع، فإنّ مسرح الحياة اليومية لم يُصوّر وسطاً اجتماعياً مُتكاملاً، وإنما ركّز على التفاصيل التي تُطرح بشكل مُعبّر ولا تنظم في نسج دراميّ مُصّاعد يتركز على صراع\* مُعلن. من ناحية أخرى، ورغم أنّ الألبانيّ برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦) طرح شخصيات تقترب من شخصيات مسرح الحياة اليومية (الإنسان الصغير أو الإنسان العاديّ)، إلّا أنّه ربط التفاصيل التي

من منظور مُختلف، دعا المسرحيّ البولوني جيرزي غروتوفسكي *J. Grotowski* (١٩٣٣-) إلى نوع من الحميّة في المسرح. والحميّة لديه تعني التوجّه إلى عدد مُحدّد من المُتفرّجين المُختارين الذين تكون لديهم القدرة على التواصل مع العرض وخاصّة على المُستوى الرّوحانيّ في التجربة الصّوفيّة التي يفتّرها مسرحه (انظر المسرح الفقير).

انظر: مسرح الحجرة، مسرح الجيب، مسرح الصمت، مسرح الحياة اليومية.

#### ■ مسرح الحياة اليوميّة *Theatre of everyday life*

##### *Théâtre du quotidien*

تسمية أُلقيت في السبعينات على نوع من النصوص المسرحيّة يتمرّض للعلاقات الاجتماعية التي تتولّد من مشاكل العمل في المجتمع الصّناعيّ، ويُطرح تجلّياتها في تفاصيل الحياة اليومية، ومن هنا تُفسّر التسمية.

وُلد هذا النوع من المسرح في الأساس في ألمانيا في بداية السبعينات مع كُتاب يثل فرائنز كروتز *F. Krotz* (١٩٤٦-) وپوتو شتراوس *Botho Strauss* (١٩٤٤-) وفرنو راينر فاسيندر *W.R. Fassbinder* (١٩٤٥-١٩٨٢)، وفي ألمانيا الشرقيّة هاینر مولر *Heiner Muller* (١٩٢٩-١٩٩٥). وقد عُرِف مسرح الحياة اليومية في فرنسا أيضًا في نهاية السبعينات وشكّل تيّارًا طال الإخراج\* والكتابة مع مسرحيّين أمثال جان بول فينزل *J.P. Wenzel* (١٩٤٧-) وجاك لاسال *J. Lassalle* (١٩٣٦-) وميشيل دويشتش *M. Deutsch* (١٩٤٨-) وميشيل فينايفر *M. Vinaver* (١٩٢٧-) الذي كتب مجموعة

يُوظَّف لِيُطَوِّر غستوس\* اجتماعي ما (وعاء الخساء يُعيد إلى غستوس الطبخ وحركة تعبئة الأكياس التي تَسْتَمِرُّ طويلاً وتُتَكَرَّرُ تُعيد إلى مُمارسة المهنة داخل المنزل في مسرحية «العمل في المنزل» لكروتز).

في دراماتورية البثرة والفراغ هذه، يكون للصمت دوراً دلالياً عالياً يُعادل دور الكلام. وهو يُدعم بمؤثرات صوتية من الحياة اليومية (نشرات أخبار يُنقَشُ عليها الجليد؛ صوت تساقط نقاط الماء في حوض الضييل إلخ) وهذا ما يُعطي نوعاً من الاقتصادية المُكثَّفة التي تُؤثِّرُ على شكل الأداء\* وتُلزِمُ المُتفرِّجَ بضعفك معنى كلِّ عنصر على حدة.

- ووضع الشخصيات ضمن الفضاء الذي تتحرك فيه يُعطي إحساساً بقربتها عن العالم الذي تمش فيه. ومما يُعمِّق هذا الانطباع اللغة المُنمَّطة المليئة بالتعبيرات الجاهزة (Clichés) التي تستعملها الشخصيات وتبدو وكأنها فُرِضت عليها فرضاً، وهذا يُذكر باللغة التي في مسرحيات الروماني يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) وفي مسرح القيث\* بشكل عام. وبالتالي فإنَّ الجوهرية يكمن فيما لا تستطيع الشخصيات قوله. من هنا تبرز أهمية الصمت\* الذي يُعبِّرُ عن الشُّرح بين واقع هذه الشخصيات والإمكانات التي لديها، وهذا يُذكر بِمَسرح الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) أيضاً.

ولا يَتَرَضُ مسرح الحياة اليومية علاقة تلقى مُشابهة لما يَحْصُلُ في المسرح الدرامي الذي يقوم على التمثيل\* والتطهير\*. فهو يَخْلُقُ علاقة مُتَّحِدة مع الواقع من خلال تغريبه والتأكيد على المسرحية\*. ذلك أنَّ كلَّ العناصر التي تُستخدم

قَلَمُها عن حياتها بالإطار العام أو بالمَنظور التاريخي. أمَّا شخصيات مسرح الحياة اليومية فتبدو وكأنها موجودة في فراغ وخارج أي سياق.

أخذ مسرح الحياة اليومية شكلاً دراماتورياً مُتميّزاً على مُستوى الكتابة والإخراج أطلق عليه اسم دراماتورية البثرة *Dramaturgie de la Fragmentation* حَسَبَ تعبير المُخرج الفرنسي جاك لاسال، ذلك أنَّ هذا المسرح يقوم على تصوير الواقع بشكله الفُجَّ وبُجْزَيَّاته من خلال لوحات مُتتالية. كما أنَّ الشخصيات تبدو فيه وكأنها تولد في بداية المسرحية من الفراغ. إذ لا يَعرف المُتفرِّج شيئاً عنها، وإنَّما يَعْرِفُ عليها من خلال الموقف الذي تعيشه، ولهذا تُغيب فيه المُقدِّمة\* التقليدية في بداية المسرحية (انظر درامي/ملحمي). هذا النوع من التقطيع، وهذا الشكل يُذكرُ بِبُنية المسرح التعبيري (انظر التعبيرية) والمسرح الملحمي\*، ويُبرز اختلاف بُنية مسرح الحياة اليومية عن بُنية المسرح الدرامي\* الذي يقوم على التطوُّر التصاعدي للحدث من بداية إلى ذروة\* فنهاية.

واللوحة التي يَعتمدها مسرح الحياة اليومية كشكل تقطيع تُشبه اللوحة المرسومة. كما أنَّ تسلسل اللوحات يُذكرُ بعملية المونتاج *Montage* السينمائية، إذ تكون لكلِّ لوحة استقلاليتها البُنيوية، لكنَّ تراكم اللوحات يُعطي المعنى العام ويحدِّد إيقاع العرض.

والفضاء المسرحي في اللوحة هو فضاء الفراغ في البداية. ثُمَّ يَتَشَكَّلُ كفضاء درامي أو كصورة من العالم من خلال العناصر التي تتَوَضَّعُ فيه تدريجياً كالأغراض وجسد الممثل وحركته إلخ، فتكتسب بذلك كثافة دلالية كبيرة. من جانب آخر فإنَّ كلَّ عنصر من هذه العناصر



و«النساء العليا» التي قُلِّمت على المسرح عام ١٩٧٢.

- ميشيل فينابير: «طلب التوظيف» (١٩٧٣)، و«نينا شيء آخر» التي أخرجها جاك لاسال في ١٩٧٨.

- جان بول فتريل: «تدريب البطل قبل السباق» (١٩٧٥) و«بعيداً عن هاغوندانج» التي أخرجها باتريس شيرو P. Chéreau (١٩٤٤-) عام ١٩٧٦.

- راينر فاسبيندر: «الدموع المُرّة لبيرافون كانت» (١٩٧١) وقد قام فاسبيندر بإخراجها أيضاً.

### ■ المَسْرَح الدَّائِرِي Theatre in the round Théâtre en rond

شكل سينوغرافي لمسرح يكون فيه حيز اللّعب *Aire de jeu* على شكل حلقة أو حلّة Arène أو منبر Podium أو منصة موقّعة Tréteaux ينّظّم المُتفرّجون حولها من كافّة الجهات. أمّا تسمية المسرح نصف الدائري *Semi-arena theatre, Théâtre demi-circulaire* فتدلّ على ترتيب مقعاريّ فيه مُدرّجات *Amphithéâtre* تحيط بالخشبة من جهاتها الثلاثة (Amphi باليونانية تعني على الجانبين).

يُعدّ المسرح الدائريّ في حدّه الأقصى نقض مسرح المُلبة الإيطالية\* لأنّه يَترَض طبعاً تلقّ تخلف عن علاقة المُجابهة بين الخشبة\* والصالّة\* في المُلبة الإيطالية. وقد اعتبر الباحث الفرنسيّ إتين سوروي E. Souriau أنّ الإطارين الأساسيّين لشكل المكان في المسرح الغربيّ غير تاريخه هما الكرويّ والمُكعب Le Cube et la Sphère، وأنّ علاقة الفرجة التي تنشأ في هذين الشكلين هي نموذج يَختزل علاقة

في هذا المسرح هي من الواقع، لكنّ أسلوب استخدامها يبرزها كمتاصر دلاليّة عالية الكثافة بحيث تتطلّب من المتلقّي قراءة خاصّة ممّا يَنفي الإيهام\*.

- على الرغم من أنّ هذا التيّار لا يُعتَبَر من أشكال المسرح السياسيّ\*، بل قد يبدو للوهلة الأولى أنّه يُعمّق الهُوّة ما بين الحياة اليوميّة وحركة التاريخ، إلّا أنّ ذلك لا يَنفي علاقته الوثيقة بالواقع من خلال نوعيّة الشخصيات والمواضيع التي يطرحها. ويُمكن اعتبار الحالة المطروحة في كلّ عمل نموذجاً مُصغّراً للمجتمع.

- وعلى الرغم من أنّ هذا المسرح لا يُحاول إثبات شيء ما بشكل مُباشر، ويَنفي عن نفسه أيّ بُعد تعليميّ، إلّا أنّ بُنيته الدراماتوريّة تؤدّي بالنهاية إلى إثارة المُتفرّج وحقّه على طرح تساؤلات حول أشياء تَمُود عليها في حياته حتى أصبحت من البديهيات.

- وعلى الرغم من أنّ مسرح الحياة اليوميّة يُعطي إمكانية طرح تساؤلات إلّا أنّه لا يُقدّم أجوبة، ولا يُعطي أيّ أفق لإمكانية تَغيير الواقع، خاصّة وأنّ بُنية هذا المسرح تقوم على التكرار وعلى العودة في النهاية إلى نقطة البداية. كما أنّ شخصياته والمواقف التي يطرحها تبدو وكأنّها تعيش جُموّداً ما يعزلها عن الصيرورة التاريخية. وهذه النظرة التشاؤميّة هي التي تُؤدّد الشعور المأساويّ\* ممّا يجعل من مسرح الحياة اليوميّة أحد الأشكال المُعاصرة للمأساوية في التراجيديا\*.

من أهمّ أعمال مسرح الحياة اليوميّة:

- فرانتز كزافييه كروتز: «المعمل في المنزل» (١٩٦٩) التي أخرجها الفرنسيّ جاك لاسال عام ١٩٧٧ وكونسير حسب الطلب (١٩٧١)

في تقديم العروض لجمهور واسع، ومع الرغبة في تعديل شكل التلقي، وهذا ما دعا إليه وحققه الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣)، والنمساوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣)، والمخرجان الفرنسيان فيرمان جيميه F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) وأورليان لونية بو A. Lugné Poe (١٨٦٩-١٩٤٠)، والسويسري أدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨)، ومخرجو المسرح المستقبلي (انظر المستقبلية والمسرح)، وكل الذين اعتبروا السيرك نموذجاً لتحقيق شكل فرجة شعبية.

اكتسب شكل المسرح الدائري تسميات عديدة في مناطق مختلفة من العالم فهناك مسرح الحلبة *Théâtre de l'Arène* (من كلمة *Arena* التي تعني الرُّمل) لأنه يشبه حلبة المصارعة أو حلبة السيرك، وهي تسمية شائعة تَبَنَّاها فِرَق مسرحية وتوجهات مسرحية متعددة مثل فرقة «مسرح الحلبة» للمسرحي أوغستو بول A. Boal (١٩٣١-) في أمريكا اللاتينية.

هناك أيضاً في التقاليد العربية، وخاصة في المجتمعات الزراعية ما يُسمى الحلقة *Halqa* وفيها يتحلق المُتفرِّجون على شكل دائرة حول المَراح أو الراوي أو العُرْض في أي مكان في المدينة أو القرية، وخاصة في سهرات السمر في ليالي الخصاد (انظر السامر). والحلقة من الأشكال التي تَبَنَّاها المسرح العربي التجريبي الحديث لأنها مُستَمَدَّة من تقاليد الفرجة في المنطقة، وهذا ما نجده في بعض عروض المُخرج المغربي الطيب الصديقي (١٩٣٧-) والجزائري عبد القادر علولة (١٩٢٩-١٩٩٤).

وللعروض المسرحية في شكل المسرح الدائري طبيعة خاصة تتميز بالعناصر التالية:

الإنسان بالعالم: فالكروي (ويمكن تصنيف المسرح الدائري ضمنه) يتَفرِّض وجود المُتفرِّج داخل العالم المُصوَّر، ويكون فيه خَيْرُ الفرجة وخَيْرُ الأداء مُتداخِلَيْن لا فصل بينهما بحيث يتحوَّل العُرْض إلى ما يُشبه الاحتفال. أما المُكعَّب فيَتَفرِّض انفصال المكان إلى خَيَزين، ووجود المُتفرِّج مُقابل العالم المُصوَّر، أي في علاقة ابتعاد عمَّا يراه وانفصال عنه (انظر الخشبة والصالة، المكان المسرحي).

يُمكن اعتبار المسرح الدائري الشكل الأقدم للفرجة *Le Spectaculaire*. فهو معروف غير التاريخ في كل الحضارات ونجده في أشكال فرجة متعددة مثل السيرك والمباريات الرياضية والعروض الشعبية في الأسواق والساحات العامة. وقد تَمَّت العودة إليه في القرن العشرين لتغيير منظور الرؤية وتعديل وضع المُتفرِّج بالنسبة للعُرْض المسرحي بهدف خلق شكل تَلَقُّ جديد. وقد أخذ هذا الشكل الجغرافي في المسرح الحديث شكل خشبة دائرية أو يَضوئية وأحياناً مُرَبَّعة يُنظِّم المُتفرِّجون حولها وقوفاً أو جُلوساً في مُدَرَّجات.

تُعتبر «كتب العمارة العشرة *Les dix livres d'architecture*»، وهي دراسة قام بها المعماري الروماني فيتروف Vitruve (٨٨ق.م- ٢٦م) في القرن الأول الميلادي أقدم ما كُتِب نظرياً حول الشكل الدائري في المسرح. وقد ساد الشكل الدائري ونصف الدائري في كل عُرُوض مسرح الهواء المُكَلَّق في أوروبا في القرون الوسطى مثل عروض المسرح الديني، وعروض مسرح الأسواق. ثُمَّ انحسر مع انتشار شكل الثُّلْبة الإيطالية منذ نهاية القرن السادس عشر. عاد هذا الشكل للظهور في نهاية القرن التاسع عشر كخيارٍ وِاجٍ ضمن الرغبة

المسرحيين، وبغض النظر عن طبيعة العلاقة بينهما. يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتوضعان ضمن مكانين وزمانين متباينين تبعاً للحالة التي تعرضها المسرحية.

والواقع أنه لا يوجد نموذج محدد يحكم بنية المسرح داخل المسرح إذ توجد في تاريخ المسرح تنوعات عديدة لهذا الأسلوب.

في الصيغة النموذجية والأكثر وضوحاً، يتحقق المسرح داخل المسرح عندما يحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي (المسرحية ١) يؤدي إلى تحول الممثل / الشخصية إلى مُتفرِّج يُشاهد أمامه عرضاً ما (المسرحية ٢)، وإلى جعل الخشبة تنقسم إلى حيزين مكانيين هما حيز اللّعب *Aire de jeu* وحيز الفرجة. أي إنّ الخشبة بحدّ ذاتها تتحول إلى صالة وخشبة مما يجعل المُتفرِّج الأصلي يرى أمامه على المسرح صورة لوضعه كمُتفرِّج ولجوهر العلاقة المسرحية والفرجة بكافة أبعادها.

لكن نسبة الفصل أو التداخل بين حدثين وزمانين ومكانين تختلف، وبالتالي يختلف المعنى الذي يأخذه هذا التداخل. إذ يمكن أن تكون المسرحية الثانية مُرتبطة عضوياً بالمسرحية الأولى بحيث تطرحان معاً حالتين متوازيتين أو متناقضتين تماماً (في مسرحية «هاملت» للإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare ١٥٦٤-١٦١٦) يكون موضوع المسرحية التي يطلب هاملت من الممثلين تقديمها أمام الملك عرضاً لقصة مقتل أبيه على يد الملك نفسه، ويمكن أن يؤدي ذلك إلى نوع من التراكم المتكرر للعناصر التي تشابه وتكامل، وهو ما يطلق عليه في لغة النقد اسم *Mise en abyme* (في مسرحية «افتاحية فرسا» للفرنسي موليير

- الخشبة في المسرح الدائري منصة مفتوحة غير مجهزة بكواليس\*.

- الأداء\* في المسرح الدائري هو الركيزة الأساسية في العرض. وهو غالباً أداء له طابع كيبّي يُبرز المسرحية\* (انظر اللعب والمسرح). لذلك فإنّ المُتفرِّج يتابعه أكثر من متابعتة للحدث، ممّا يمنع دخوله في عالم الإيهام\*.

- يغيب الديكور\* المُشيد والإيهامي في المسرح الدائري، في حين يُستخدم الأكسوار\* بشكل دلالي أو يتم التعامل مع الفراغ بشكل يُعطي حيزاً أكبر للحركة، خاصة وأنّ المُمثل لا يتقيد بالتوجه إلى مُتفرِّج موجود في مواجهة الخشبة كما هو الحال في الثّلبة الإيطالية. واستخدام الإضاءة\* الصناعيّة فيه محدود لأن العروض تتم غالباً في النهار.

على الصعيد الدراماتورجي، يتناسب هذا الشكل المكاني مع أنواع كتابة معينة تقوم على كسر الإيهام والتعامل المباشر مع الجمهور\*. وقد اعتمد عدد من المُخرجين المعاصرين كالإنجليزي بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) الذي اعتاد تقديم عروضه في مسرح له شكل دائري هو Les Bouffes du Nord في باريس، والفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) في بعض عروضها.

انظر: المكان المسرحي، السينوغرافيا، الثّلبة الإيطالية، الخشبة والصالة، المسرح الدائري.

■ المسرح داخل المسرح

Play within the play

Théâtre dans le théâtre

أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من

علاقة الفُرجة التقليدية التي بُنِي على الإيهام\* وعلى تَقْصُّص المُمَثِّل للشخصية، وعلى الفصل بين المُمَثِّل والمُتَعَرِّج. فالمُمَثِّل في هذه البنية يَتَّعِد عن الدور\* الذي يُؤدِّيهِ ويتحوَّل أمام الجمهور إلى مُتَعَرِّج. وبالتالي فإنَّ الإعلان عن أنَّ ما يُقدِّم في المسرحية الثانية هو مسرح يُؤدِّي إلى المسرح\* وكسر الإيهام وتحقيق الإنكار\*، كما يَحْصُل في حالة العُلْم داخل العُلْم. وقد استمرَّ الكتاب كلَّ هذه الأبعاد فجاءت بُنية المسرح داخل المسرح في كتاباتهم إمَّا على شكل تنكُّر وتَقَنُّع ولَمْبَة تبادل للأدوار كما في مسرحيات الفرنسي جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) «الزنجير» و«البلكون» و«الخداعات»، أو على شكل علاقة بين العُلْم والواقع كما في مسرحية «الحياة حلم» للإسباني كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١)، أو على شكل طرح قِصَّة مُتعلِّين يُحْضِرُونَ ويُقَدِّمُونَ عَرَضًا مسرحيًا كما في مسرحية «الإيهام المسرحي» لكورني، وفي مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلِّف» للإيطالي لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦).

عُرفت هذه البنية منذ القديم في المسرح الشرقي\* التقليدي، وعلى الأخص في مسرح النور\* حيث يُشكِّل السُرْدُ إطارًا يَحْتَوِي ما هو درامي، وحيث تُقدِّم بعض الأحداث على شكل حلم أو ذكريات لشخصيات موجودة على الخشبة.

في المسرح الغربي ظهرت وانتشرت هذه البنية مع سيطرة جماليات الباروك\* اعتبارًا من القرن السادس عشر. ويمكن تفسير ذلك كنتيجة لتغيُّر الثوابت في العلم والمعرفة (اكتشاف العالم الجديد وفرضية أنَّ الأرض كُرَوِيَّة)، وظهور الفكر التشكيكي وعدم القناعة بوضعية ما هو

Molière (١٦٧٢-١٦٧٣) يُؤدِّي مولير المُمَثِّل دور مولير المُمَثِّل الذي يلعب دور هركيز). في حالة ثانية تكون المسرحية الأولى مُجرَّد إطار لتقديم المسرحية الأساسية (في الفصل الأول من مسرحية الإيهام المسرحي للفرنسي بير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤)، يقوم الساحر في الفصل الأول بتحضير مشهد مسرحي يَحْضِرُه أمام الأب، وهذا المشهد هو الجزء الأساسي من الحدث ويمتد من الفصل الثاني حتى نهاية الرابع، وتنتهي المسرحية من جليد بالأب وهو يَشْكُر الساحر على المشهد الذي قَدَّمه). في حالة ثالثة تُطرح كلُّ من المسرحيتين قِصَّة مُختلفة ويُتْرَك للمُتَعَرِّج لإيجاد الرابط بينهما (المسرحية التي يتدرَّب عليها أعضاء الفرقة في مسرحية حلم مُتصَف لبله سيف لشكسبير).

كذلك فإنَّ وجود مسرحيتين مُتداخلتين يُعطِي بَعدَين زَمَنيَّين يُضَافَ لَان بالضرورة ويُخَلِّقان لَمْبَة مَرَايا تُقَطِّع أحيانًا التسلسل الدرامي وتُغَرِّب الحدث، أو على العكس تُؤدِّي إلى نوع من التكرار المُحَيَّر يَصِبُّ في نَفْس التساؤلات التي يَخْلُقها تراكُّب الحيزين المَكَانيَّين وتراكُّب الأدوار. وفي حال شَكَّل أحد هذين المُستويين زمن الماضي بالنسبة للآخر، تُصَبِّح عملية استعادة حدث من الماضي نوعًا من المُحاكاة تُضفي إضاءة جديدة ومُغايرة عليه (مقتل الأب في هاملت)، أو تَسمح بمُعالجة الحاضر من خلال إسقاط الماضي عليه.

هذه البنية المُركَّبة التي تقوم على الازدواجية تدفع المُتَعَرِّج بالضرورة لطرح تساؤلات حول آلية تركيب المسرح وتأثيره على المُتلقي وجوهر الفُرجة Le Spectaculaire، أي حول العلاقة بين المسرح والحياة وبين الزهيم والحقائق.

والواقع أنَّ المسرح داخل المسرح يَخْرِق

شخصيات تبحث عن مؤلف ليبراندللو من أهم الأمثلة على هذه البنية في المسرح الحديث لأنها تطرح تساؤلات حول العلاقة بين عالم الواقع وعالم الوهم، وبين الشخصية والدور، وحول آلية تكوين العمل المسرحي. كما أن الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) استخدم هذه الصيغة كوسيلة لتحقيق التفریب\* ولمحاكمة الحدث. وقد استخدمت في كثير من المسرحيات المعاصرة للتأكيد على المشرحة كما في مسرحية «النمئل سترندبرج» للسويسري فريدريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٠)، ومسرحية «سيرة حياة: أليمة» (١٩٦٧) للسويسري ماكس فريش (١٩١١-١٩٩١)، وفي مسرحية «النورس» للروسي أنطون تشيخوف على أداء الشخصيات أدواراً تمثيلية تجعل الحدود بين الوهم والحقيقة هشة وضعبة التمييز. استثمر الإخراج الحديث هذه البنية في تحقيق الإنكار عن طريق التركيز على المسرحية على صعيد الأسلوب. ففي عرض مسرحية «الملك لير» لشكسبير من إخراج الفرنسي برنار سوبيل B. Sobel (١٩٣٦-) ألغيت الكواليس بحيث يرى المُشغج المُمثلين وهم يستعدون لأداء أدوارهم على خشبة المسرح، أو يتفججون على زملائهم وهم يؤدون أدوارهم، وفي ذلك استعادة لتقاليد العرض الإليزابتي. وقد كان لهذا التعديل دوره في تحقيق التفریب.

في المسرح العربي، استخدمت بنية المسرح داخل المسرح في كثير من الأعمال بدءاً من مرحلة الرواد وحتى يومنا هذا، وقد كان ذلك وسيلة لطرح تساؤلات حول الفن المسرحي بحد ذاته، ولطرح رؤية نقدية حول الحاضر من خلال محاكمة الماضي، وللتجريب\*. ففي مسرحية

ملموس وما يُدرك بالمحواس، وسيطرة اللاعقلانية واللجوء إلى التحول والتشكك كموقف من العالم، بالإضافة إلى التغيرات التي أحدثتها النظرة الدينية والفلسفية للعالم الذي اعتبر «مسرحاً كبيراً يلعب كل إنسان فيه دوراً» كما جاء في مسرحية «كوميديا الأخطاء» للإنجليزي ولیم شكسبير، وللحياة التي افترض أنها مجرد حلم لا نعرف متى نستيقظ منه، كما في مسرحية «الحياة حلم» لكالدرون ومسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» لشكسبير. كما يمكن أن نفسر انتشار هذه البنية في المسرح بالرغبة بالتنوع وتشويق المُشغج وإبهامه وتقيد الأمور المطروحة عليه، بالإضافة إلى طرح تساؤلات جذرية حول الفن المسرحي ونوعيته وبنيته مقارنة مع الواقع كما في مسرحية «مسرحية المُمثلين» للفرنسي جورج دو سكوديري G. Scudéry (١٦٠١-١٦٦٧). وقد عرفت هذه البنية الدرامية انتشاراً واسعاً لدى كُتّاب العصر الإليزابتي وعلى الأخص في تراجيديا الانتقام\*.

أول مسرحية ظهرت فيها هذه البنية هي «التراجيديا الإسبانية» (١٥٨٧) للإنجليزي توماس كيد T. Kyd (١٥٥٨-١٥٩٤). كما نجد لها لدى كُتّاب العصر الذهبي الإسباني. وقد انحسرت بشكل ملحوظ عند سيطرة الكلاسيكية\* التي فرضت رؤية واضحة ومتجانسة للعالم تم التعبير عنها من خلال فرض قاعدة مشابهة الحقيقة\* وقاعدة الوحدات الثلاث\* (وحدة الفعل ووحدة المكان والزمان)، وهو ما يتناقض ببُيوتاً مع صيغة المسرح داخل المسرح.

في العصر الحديث، وبسبب عودة نفس الظروف الموضوعية التي رافقت تشكل جمالية الباروك، هناك عودة ملحوظة إلى بنية المسرح داخل المسرح بشكل واضح. تُعتبر مسرحية «مت

قالب مُستمد من التراث (الحكواتي\* في المقهى، السامر\*) حيث يُشكّل السرد إطاراً لطرح ما هو درامي.  
انظر: الباروك، المسرح، الإنكار.

### المسرح الشامل ■ Total theatre

#### *Théâtre Total*

تسمية تُعبر عن مسرح يجمع بين فنون مُتعددة سمعية وبصرية كالرقص والغناء والموسيقى والديكور والحركة والإضاءة والألوان، وهو بذلك يُتوجّه إلى كلّ الحواسّ معاً. وقد تُرجمت التسمية في اللغة العربية إلى المسرح الكامل أحياناً.

اهتمّ مهندسو البauhhaus في ألمانيا بتصميم مساح تصلح لهذا النوع من العروض، وأهمّها النموذج الذي صمّمه السينوغراف الألماني والتر غروبيوس W. Gropius (١٨٨٣-١٩٦٩) للمخرج الألماني إروين يسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦).

يُجدير بالذكر أنّ الفصل بين الفنون هو ظاهرة أوروبية وطارئة دامت من القرن السابع عشر وحتى نهاية القرن التاسع عشر. فالمسرح اليوناني القديم يجمع ما بين الرقص والأناشيد والدراما، والمسرح الشرقي التقليدي لا زال حتى اليوم يجمع بين نظم فنيّة مُتعددة. كما أنّ المسرح المعاصر يشهد اليوم توجّهاً نحو التجمع بين الفنون المختلفة.

اعتباراً من القرن التاسع عشر في أوروبا، ظهرت أصوات نادت بتحقيق المسرح الشامل والتجمع بين فنون مُتعددة في المسرح. وقد كان هذا الموقف ردّة فعل على وضع المسرح السائد في أوروبا آنذاك، والذي يُعطى الأولوية للكلمة وللنص على حساب العرض ومكوّناته.

«الست جفيثف» لجورج دخول نجد سُخرية من المسرح الجاذ، وفي مسرحية «مولير مصر» وما يقاسيه (١٩١٢) ليعقوب صنوع (١٨٢٩-١٩١٢)، نجد ضمن الحدث استعراضاً للتجارب التي تُعرّض لها المُؤلّف أثناء عمله في المسرح. ولذلك تُعتبر مرجعاً تاريخياً عن مسرح صنوع. وقد استمدّها المُؤلّف من مسرحية «افتتاحية فرساي» لمولير. وفي مسرحية «يا بهية وخبريني» (١٩٦٨) للمصري نجيب سرور (١٩٣٢-١٩٧٨)، تتناول المسرحية علاقة المُؤلّف بالمُخرج\* والصراع الذي يقوم بينهما نتيجة القراءات المختلفة للنص الذي كتبه سرور سابقاً وهو «آه يا ليل يا قمر» حيث يُريد المُخرج استخدام الأساليب الأوروبية الحديثة في الإخراج\*، فيرفض المُؤلّف لزغبته في جذب جمهور الفلاحين. وفي مسرحية «طلوع الروح» (١٩٧٧) للمصري زكي عمر، يُعالج الكاتب مشكلة الكتابة للمسرح والتعامل مع السيرة الشعبيّة. كذلك استخدم توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) هذه البنية في مسرحية «الطعام لكل فم» (١٩٦٣) لتجريب طريقة جديدة في كتابة المسرح.

كذلك لجأ كثير من الكتّاب والمُخرجين العرب إلى بنية المسرح داخل المسرح ليقدّموا حدّثاً من الماضي يُشكّل نوعاً من الإسقاط على الحاضر، وذلك لاستقراء دُرُوس التاريخ ولقول ما لا يُمكن قوله مباشرة كما في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» للسوري سعد الله ونوس (١٩٤١-) ومسرحية «المُتمثّلون يتراشقون الجبّارة» للسوري فرحان بلبل (١٩٣٧-). وفي كلّ الأحوال يُمكن تفسير شيوع هذه الصيغة في المسرح العربيّ بكونها سمحت للكتّاب والمُخرجين أن يوضّحوا الحدث الدرامي ضمن

تَبَيَّنَ بعض الفَنَّانين والمُنْظَرين مفهوم فاغنر، ذهب بعضهم الآخر أبعد منه، أو استخدموا فكرته لتحقيق هدف مُغاير. وفي كُلِّ الأحوال فَإِنَّ تَبَيَّنَ مفهوم المسرح الشامل كان يُبْنِى غالبًا من الرغبة في الابتعاد عن سُلْطة النص والكلام في المسرح، وإعطاء الأولوية للحركة وغيرها من العناصر البصرية.

فقد دعت الرُّمزية\* لانصهار كُلِّ الفنون معًا أو لتحقيق التبادل الوظيفي بينها بحيث تُشَابِك وتتداخل في تأثيرها على المُتفرِّج\*. لكنَّ انصهار الفنون معًا يَخْتَلِف عن مفهوم اجتماعها الذي يُشكِّل أساس نظرية فاغنر.

من جهة أخرى فَإِنَّ نظرية فاغنر قامت لتحقيق الإيهام\* في المسرح في حين أَنَّ الكثير من المسرحيين استنلوا إليها لكسر الإيهام وتحقيق المسرحية\*. من هؤلاء المُنْظَر الألماني جورج فوش G. Fuchs (١٨٦٨-١٩٤٩) الذي دعا إلى إعادة مُسرحة المسرح، والمُخرج الإنجليزي غوردون كرايغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) الذي هدف هو الآخر إلى تحقيق المسرحية المُعلنة، والمُخرج السويسري أدولف آبيا A. Appia (١٨٦٣-١٩٣٨) الذي كتب كتابًا أسماه «إخراج الدراما الفاعلية» عام ١٨٩٥، واعتبر المسرح فنًا شاملاً، لكنه استبدل العناصر التي يُمكن أن تَخْلُق الإيهام بعناصر تُبرز المسرحية.

هناك من استند إلى نظرية المسرح الشامل بمنظور آخر.. فقد دعا الشاعر الفرنسي غيوم أبولينير G. Apollinaire (١٨٨٠-١٩١٨) إلى إدخال الرسم والفنون التشكيلية على المسرح لإغاثته، كما أَنَّ المسرحي الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) دعا إلى إدخال وسائل تعبيرية مُتعددة لإعادة الطابع الاحتفالي

من أهم الذين نادوا بمسرح شامل على الصعيد النظري والمعملي الفيلسوف الألماني فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠)، والموسيقي الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣).

- اتَّخذ نيتشه موقفًا من الشكل السائد في المسرح الغربي في زمنه واعتبر أَنَّ المسرح في أصوله اليونانية كان يجمع بين فنون مُتعددة، وهذا ما لم يعرفه الغربيون لأنهم لم يتعرفوا على هذا المسرح إلا كأدب. وبذلك ساهموا في انحطاط المسرح الذي اعتبروه جنسًا أدبيًا. كذلك اعتبر نيتشه أَنَّ فصل الأنواع الفنية إلى غنائية ودرامية وراقصة أدَّى بالنتيجة إلى خلق قُصَل كامل في نوعية الجمهور\* الذي يَرْتاد كُلِّ نوع من هذه الأنواع، بينما كان المسرح اليوناني مسرح مدينة أي يتَّوَجَّه لكلِّ الناس.

- طرح فاغنر نظريته حول اجتماع الفنون *Gesamtkunstwerk* في كتابه «العمل الفني المُستقبلي» الذي كتبه بين عامي ١٨٥٠ و١٨٥١، وصاغ فيه نظرية متكاملة حول العرض المسرحي ونوعية العمل الدرامي، وطبيعة الجمهور الذي يتَّوَجَّه العرض إليه. فقد اقترح فاغنر دراما المُستقبل التي تقوم على تناسق ومساهمة كُلِّ الفنون، إذ اعتبر أَنَّ المستقبل لن يكون للموسيقى وحدها أو للأنواع الأدبية كُلِّ على حدة وإنما لاجتماع هذه الفنون معًا بحيث تؤثر بشكل مُشترك على الجمهور.

كان لنظرية فاغنر تأثيرها على المسرح والشعر والأدب والموسيقى. فقد وجدت التيارات المُجددة في المسرح في نظرية اجتماع الفنون مُبرَّرًا لنشوتها واستمرارها. لكن في حين

وعرّض «ها إسكندريه بحرك عجائب» الذي أخرجه اللبناني يعقوب الشراوي (١٩٣٤-) عام ١٩٩٥ وأدخل فيه رقصات الباليه، وعرّض «غزير الليل» الذي قدّمه المصري حسن الجريتلي (١٩٤٨-) وأدخل فيه الموّال الشّعبي والموسيقى والرّقصات الصّيلية.

انظر: الموسيقى والمسرح، الرسم والمسرح، المسرح الفئاني.

### ■ مَسْرَح الصَّمْت Theatre of silence Théâtre du silence

تسمية أطلقت بالأساس على بعض مسرحيات المؤلّف البلجيكيّ موريّس ماترلنك M. Maeterlinck (١٨٦٣-١٩٤٩). ثم صار مسرح الصمت توجّهاً مسرحياً تزامن مع ظهور الطبيعة، وارتبط بالرمزية. وقد أطلق اسم مسرح ما لا يُقال Théâtre de l'inexprimé على بعض تجلّيات مسرح الصمت في فترة ما بعد الحرب العالميّة الأولى في فرنسا حيث تحوّل إلى ما يشبه المدرسة جمعت كتاباً يُنادون بمسرح غير تقليديّ وآخرون يَنتمون إلى المسرح الرمزيّ.

تلخّص الفكرة الأساسيّة لمسرح الصمت في إفراح المجال مسرحياً لما لا يُمكن التعبير عنه بالكلام من خلال استخدام الصمت\* استخداماً دلاليّاً بحيث لا يكون المعنى في الجوار\* الظاهريّ وإنما في باطن النصّ. كما أنّ التّجمل القصيرة في النصّ تبدو مُبعثرة من خلال الصمت الذي يتخلّلها والذي يُمكن أن يكون أساس الموقف الدراميّ.

وما لا يُقال في هذا المسرح يُشكّل عمق ومكنونات الشخصيات ويُعادل في الأهميّة الجوار المملوّظ، وهذا ما يَبلغ المُتفرّج

إلى المسرح، وللتوصّل إلى تحقيق النشوة أو التّوجد Trance (انظر احتفاليّ/ تقيسيّ - مسرح). يُعدّ المُخرج الفرنسيّ جان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٣) أوّل من استخدم هذا مفهوم المسرح الشامل على المُستوى الإخراجيّ، إذ اعتُبر أنّ الديكور والاكسسوار\* والموسيقى ليست إطاراً للفرّض وإنما من صلب مُكوّناته.

كذلك فإنّ المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) استخدم في مسرحه نظماً فنيّة مُتعدّدة واعتبرها كلّها من العناصر الدلاليّة في المسرح.

أمّا المُخرج الألمانيّ ييسكاتور الذي عوّل مع غرووبوس فقد أطلق مُصطلح مسرح الشموليّة على المسرح الملحميّ\* بمَنظور إيديولوجيّ وجَماليّ. وقد قصد هذا التّغيير في التسمية لتمييز مفهومه عن المفهوم الفاعليّ.

في العالم العربيّ كان المسرح في بداياته نوعاً من المسرح الشامل لأنّه جَمع بين الفناء والموسيقى والنصّ المسرحيّ، وهذا ما استمرّ لاحقاً في تقاليد المسرح الفئانيّ\*، في حين أخذ المسرح الدراميّ نفس توجّه المسرح الغربيّ نحو إعطاء الأولويّة للنصّ للكلمة.

في المسرح العربيّ المُعاصِر، هناك توجّه واضح لإدخال الرقص والفناء المُستغلّين من الموروث الشّعبيّ أو من الفنون العالميّة في الفرّض المسرحيّ، وتوظيفها بشكل دراميّ. ومن الأمثلة على ذلك عرّض «معركة وادي المخازن أو الملوك الثلاثة» الذي قدّمه المسرحيّ المغربيّ الطيب صديقي (١٩٣٧-) في عام ١٩٦٤ في مُلعب الفتح في مدينة الرّباط وأدخل فيه مُشاهد رقصات شعيّة كثيرة عربيّة وبربريّة على الخيول والجِمال أقنعا فرّق شعيّة أصيلة،



كوسيلة تعبير قائمة بحد ذاتها ولها استقلاليتها الكاملة. فقد أعطى لمتنصر الديكور القادر على التحول معنى درامياً من خلال تقطيعه للفضل الدرامي\* إلى أربع مراحل تقوم الشخصيات في كل منها بصعود وهبوط الفرج بأشكال مختلفة. ومجموعة المراحل تُشكّل سيناريو\* الحكاية\* في هذا العرض.

في يومنا هذا لا يزال لهذا التوجه امتدادات منها على سبيل المثال أعمال المسرحي الأمريكي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) التي يُمكن تصنيفها على أنها من مسرح الصمت أو مسرح الصورة، ونذكر منها عرض نظرة الأسم\* (١٩٧١) ورسالة إلى الملكة فيكوريا\* (١٩٧٤) اللذين قَدِّمهما من خلال عمله مع الظُّم\* والبطم، وأراد فيهما تخطي الكلام في المسرح واستخدام مفردات الصورة وتعاقب الصمت والفرخ.

انظر: المسرح الخيميائي، الصمت في المسرح، الرمزية.

■ **مَسْرَحُ القَوَائِس** *Puppet theatre*  
*Théâtre de marionnettes*  
 انظر: اللمى (عروض-).

■ **مَسْرَحُ المصَابَات** *Guerrilla theatre*  
*Théâtre de Guerrilla*

كلمة Guerrilla إسبانية تدلّ على أسلوب قتالي، عُرف باسم المصابات يقوم على تشكيل مجموعات قتالية مُفرقة تُخلف عن الجيش النظامي. أما تسمية مسرح المصابات فقد ابتدعها المُثَلّ الأمريكي بيتر بيرغ P. Berg واستخدمها للتعبير عن أسلوب مسرحي مُستوحى من أسلوب حرب المصابات يقوم على مبدأ

لاستكمال النص وملء الفراغات الموجودة فيه وإيجاد المعاني المفقودة.

من النصوص الهامة حول مسرح الصمت الدراسة النظرية التي كتبها ماترلنك بعنوان «المأساويّ اليوم» (١٨٩٤)، والمسرحية التي كتبها باسم «العميان» (١٨٩٠). كذلك فإن الكاتب الفرنسي جان جاك برنار J.J. Bernard (١٨٨٨-١٩٧٣) ألف ضمن هذا التوجه مسرحية «مارتين» (١٩٣٣) التي أخرجهما الفرنسي غاستون باتي G. Baty (١٨٨٥-١٩٥٢) ومسرحية «ربيع الآخرين» (١٩٣٤) التي أخرجهما الفرنسي أورليان لونييه يو A. Lugé-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠).

على الرغم من أن مسرح الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) لا يُصنّف ضمن مسرح الصمت، إلا أن الصمت فيه يأخذ نفس المعنى الدلالي.

على مستوى العرض، لاقى هذا التوجه أصداء له في المعنى التجريبي الذي أخذه الإخراج\* المسرحي في بداية القرن العشرين. فقد وجد المخرج الإنجليزي غوردون كرايغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) في هذا النوع من المسرح ما يتلاءم مع نظريته الدراماتوجية القائمة على تشكيلات بصرية وحركية تُعبّر عن المعنى دون اللجوء إلى الكلام. وقد تصوّر كرايغ في رؤيته الإخراجية وفي بحثه عن شكل فني يتّسق تماماً عن الأدب أنه يستطيع تجاوز النص والانتقال إلى العرض الشهديّ البحث من خلال عروض أطلق عليها اسم دراما الصمت *Le drame du silence*.

لم يكن كرايغ يُريد حذف الكلام تماماً وإنما إعطاء الأولوية للعناصر الأخرى البصرية المُكوّنة للعرض. وقد تجلّى ذلك في مسرحية «الفرج» (١٩٠٥)، وهي تجربة استخدم فيها الديكور\*

بعضها منها المسرح الوثائقي التسجيلي\* والهابتنغ\* والمسرح التحريضي\* والبيكودراما\*. وقد اعتدلهما الطبيب النفسي الهناري جان لوي مورينو J.L. Moreno في علاج بعض الحالات المرضية. إذ ترك لمرضاة أن يستحضروا واقعة معينة وأن يطرحوها بشكل عفوي مما يساعده على اكتشاف مواطن الخلل النفسي.

انظر: البيكودراما.

### ■ مسرح الغضب Theatre of angry young man

#### Le Théâtre de la Colère

تسمية مأخوذة من مسرحية «انظر خلفك في غضب» التي ألهاها الكاتب والممثل الإنجليزي جون أوسبورن J. Osborn (١٩٣٩-١٩٩٤) عام ١٩٥٦، وكانت تمثل احتجاجاً على الظروف السيئة التي خلفتها الحرب المدمرة وخاصة في أوساط الطبقة الكادحة.

يعد مسرح الغضب جزءاً من حركة الشباب الفاضب التي ظهرت في إنكلترا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. وقد صارت تياراً يُحاول التجديد على مستوى الشكل، لكنه يقترب من التيار الواقعي في المضمون. فهو يعالج مواضيع من صلب الواقع الاجتماعي، ويقدم شخصيات هامشية تُعتبر وثالاً على مفهوم الأبطال Anti-heroes (انظر البطل). وقد استند مسرح أوزبورن على تقنيات التهرب\* بشكل كبير مثل استخدام الأغاني واللجوء إلى المحاكاة التهكمية\*.

تعتبر هذه الحركة متحفظاً هاماً في المسرح البريطاني لأنها كانت فاتحة للتجديد والتجريب\* بعد فترة طويلة من الركود دامت من القرن السابع عشر وحتى العشرين. وقد كان لها

انتشار مجموعات متفرقة من الممثلين بين الناس، وتقديم مشاهد سريعة وخاطفة في أماكن غير متوقعة تُخرج عن نطاق العمارة المسرحية التقليدية. وقد كان الهدف من هذه العروض تحريض المتفرجين على مناقشة الموضوع المطروح في المشهد، والذي يتعلق غالباً بالأحداث الساخنة.

يقترب أسلوب مسرح المصابات من مسرح الجريمة الحية\* ومن المسرح التحريضي\* ومن مسرح المضطهد\*. كما أنه يجد أبعاده ضمن توجهات سادت في المسرح الأمريكي في الستينات هذفت لإثارة التساؤلات لدى المتفرج\* وإقحامه في علاقة مختلفة عن علاقة الفرجة التقليدية مثل الهابتنغ\*، أو قامت على ما هو آتي وعرضي لا يتكرر ويأخذ في كل عرض طابعاً مختلفاً مثل الحدث Event. انظر: مسرح المضطهد.

### ■ المسرح العفوي Spontaneest theatre Théâtre spontané

تسمية لميعة مسرحية تقوم على استحضار حادثة أو واقعة وتقديمها بشكل درامي دون تحضير مسبق ونوع من الارتجال\*. أي إن الأساس فيه هو العفوية الخلاقة التي تتولد خلال العرض وتُجمل منه حدثاً عرضياً لا يتكرر وحالة آنية.

من هذا المنطلق يُعتبر المسرح العفوي صيغة معاكسة للمسرح التقليدي الذي يقوم على التحضير المسبق وعلى إعادة عرض شيء ما Re-présentation، وعلى الفصل العفوي بين الحياة والمسرح، وبين الجمهور\* والممثل\*.

ظهرت صيغة هذا المسرح في بدايات القرن وتطوّرت في اتجاهات متنوعة ومختلفة عن

به بالشكل التالي في غُطْبته التي افتتح بها مسرحية البخيل: «تنقسم هذه المراسم إلى مَرتبتين/.../ أحدهما يُسمونها پروزة، وتنقسم إلى كوميديا ثُمَّ إلى دراما وإلى تراجيديا، ويُبرزونها بسيطا بغير أشعار وغير مُلحَّنة على الآلات والأوتار، وثانيهما تُسمي عندهم أوبرة وتنقسم نظير تلك إلى عبوسة ومُحزنة ومُزجرة، وهي التي في فلك الموسيقى مُقبرة/.../ إنَّ الثانية تَكون أحب من الأولى عند قومي وعشيرتي...»

والواقع أنَّ فكرة تطعيم المسرح بالفنَّاء والموسيقى ليتوافق مع ذوق الجُمهور كانت موجودة أيضًا عند السوربي أبي خليل القبَّاني (١٨٣٣-١٩٠٢)، وهذا ما يُفسَّر وجود الفنَّاء في مسرحياته على شكل أشعار تُشَدُّ، ثُمَّ على شكل فواصل موسيقية ورنَّائية.

استمرَّ المسرح الفنَّائي العربي كتقليد لاقى إقبالا إلى حدِّ إدخال التخت الشرقي والمُطربين على المسرح، وهذا يُفسَّر تسمية جوق التي كانت تُطلق في تلك الفترة على الفرقة المسرحية العربية، وبقيت مُستخدمة حتَّى ما بين الحربين.

انظر: الموسيقى والمسرح.

#### Poor theatre

#### Théâtre Pauvre

تعبير استخدمه المسرحي البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) لِيَصِفَ به أسلوب عمله القائم على الاقتصاد في الوسائل المسرحية بحيث يُصبح عمل المُمثِّل هو الأساس. وقد حاول غروتوفسكي تحقيق ذلك عمليًا في المُختبر المسرحي الذي أسَّسه في البداية في عام ١٩٥٩ في مدينة أوبول Opole ثم

تأثيرها على كُتَّاب أمثال آرنولد فيسكو J. Arden (١٩٣٢-) وجون آردن J. Arden (١٩٣٠-) وهارولد بيتر H. Pinter (١٩٣٠-).

#### Lyrical theatre

#### Théâtre lyrique

تسمية عامة تُشكِّل إطارًا لكلِّ الأنواع والأشكال المسرحية التي تدخل عليها الموسيقى والفنَّاء. يُطلق على هذا المسرح عادة المسرح الفنَّائي، وهي التسمية الأكثر شيوعًا في العالم العربي.

ومفهوم المسرح الفنَّائي بهذا المعنى له علاقة بالفنَّاء والإنشاد، ولا يرتبط بصفة الفنَّائية Lyrisme التي تُستخدم لوصف نوع من الشعر الوجداني.

تندرج في إطار المسرح الفنَّائي أنواع عديدة مثل الأوبرا والأوبريت والأوبريت المُضحكة والأوبرا التهرجية والكوميديا الموسيقية والفودفيل والشارنوبلا، وبعض الأشكال الاستعراضية مثل الموزيك هول والكاباريه والريفير وغُرُض المُنوعات. كذلك تُعتبر أغلب أنواع المسرح الشرقي التقليدي من أشكال المسرح الفنَّائي لأنَّ الفنَّاء والموسيقى يُشكِّلان عناصر أساسية فيها. وتسمية أوبرا بكيين المُستخدمة في الصين لا تدلُّ على الأوبرا بالمعنى الغربي وإنما على وجود عنصر الموسيقى والفنَّاء، وهذا ما يُعيِّرها عن المسرح الكلامي الذي دخل إلى الصين في وقت مُتأخِّر.

في العالم العربي حيث دخل المسرح في الجزء الثاني من القرن التاسع عشر، أفرد الرواد للمسرح الفنَّائي مكانة كبيرة. ومن المُلفت للنظر أنَّ مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) الذي أدخل تقاليد المسرح الغربي على العالم العربي عرَّف

والموسيقى\* والرِّي المسرحي\* والماكياج\* والقناع\* بحيث لا يبقى سوى عنصرين أساسيين لا يمكن الاستغناء عنهما هما المُمثل\* والمُتفرِّج\*. وحتى هذين العنصرين يمكن الاقتصاد بهما بحيث لا يبقى سوى مُمثل واحد يُقابلهُ مُفرِّج واحد، وهذا كافٍ ليكون هنالك مسرح. ذلك أنَّ المُهمَّ بالنسبة لغروتوفسكي هو تعميق علاقة التواصل الروحي التي تنشأ بينهما والتي تأخذ طابع الاتفاق الضمني.

من هذا المنطلق، أعاد غروتوفسكي النظر بهدف المسرح ككل، تمامًا كما فعل المسرحي أنطون آر تو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) في مسرح القسوة\*. وقد طالب غروتوفسكي بالطابع الاحتفالي في العُرْض، بحيث يغطي هذا الطابع على الرغبة في المُحاكاة\* وتصور الواقع. فالعُرْض عنده لا يسعى إلى إيصال مضمون مُنطلي قَلَر سُمِّهِ إلى إيصال شحنة انفعالية. وحتى لو غلب طابع الأسلية\* على العُرْض، فإنَّ غايته الأساسية تبقى خلق حالة انفعالية. ذلك أنَّ غروتوفسكي أراد خلق مسرح حيوي يتعامل مع المُتفرِّج والمُمثل كشئاني مُترابط.

من جهة أخرى أراد غروتوفسكي أن يتفادى الوقوع في المآزق الذي وصل إليه آر تو فيما يخص مفهومي العُنف والتضحية، وقماليتهما في التأثير على جُمُهور\* واسع هو جُمُهور المسارح التقليدية. لذا دعا إلى الحميمية التي تتحقق في مسرح مُغلَق وصغير (انظر مسرح الحُجرة، المسرح الحميمي). كذلك ركَّز غروتوفسكي على اختيار مُتفرِّج معني ومُهمَّ بدلاً من المُتفرِّج العادي، وسعى إلى تحقيق المشاركة الإيجابية بين العُرْض والمُتفرِّج، بحيث لا يكتفي المُتفرِّج بقبول عملية الكشف والتوضيح التي يُقدِّمها المُمثل له، وإنما يبتني هذه العملية ويشارك بها

في عام ١٩٦٥ في مدينة فروكلاف Wroclaw في بولونيا. وقد تحوَّل هذا المُختبر في ١٩٦٩ إلى مركز أبحاث حول أداء المُمثل. وقد صاغ غروتوفسكي أسلوبه هذا بشكل نظري في كتابه «المسرح الفقير» (١٩٦٨).

استند غروتوفسكي في مُختبره على ريتوار\* مُتنوع من كلاسيكيات المسرح البولوني والعالمي، واستضاف مُمثلين من أنحاء العالم لأنَّ هذا المُختبر كان ذا طابع تعليمي يرمي إلى إعداد المُمثل\*، وطابع إخراجي يهدف إلى تقديم عروض. ثم لم يلبث المُختبر في الثمانينات أن تحوَّل بأعضائه إلى جماعة مُغلقة على نفسها تعيش التجربة المسرحية كنوع من البحث الفلسفي الصوفي. جدير بالذكر أنَّ ذلك تَرافَق باهتمام غروتوفسكي بكلِّ أشكال الفُرْجة\* وبالأشكال والظواهر شبه المسرحية *Formes parathéâtrales* في الحضارات المُختلفة.

من أهم الأعمال التي انبثقت عن هذا المُختبر مسرحية «القصة المأساوية للدكتور فاست» (١٩٦٣) المأخوذة عن مسرحية للإنجليزي كريستوفر مارلو C. Marlow (١٥٦٤-١٥٩٣) ومسرحية «الأمير كونستان» (١٩٦٥) المأخوذة عن مسرحية للإسباني كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١).

انطلق غروتوفسكي في الأسس من رفض المسرح الذي يتطلَّب تكاليف كبيرة، لأنَّ هذا المسرح وصل برأيه إلى طريق مسدود. ذلك أنَّه، ولعدم قُدْرته على ابتداء بَقِيَّاته الخاصة، اضطرَّ للاستعانة بَقِيَّات غنية لكنَّها غريبة عنه، باستخدام العروض السينمائية في المسرح مثلاً. يُطلق غروتوفسكي في تحديد ماهية المسرح الفقير من حذف كلِّ ما يُمكن الاستغناء عنه في المسرح كالتنصُّ والديكور\* والإضاءة\*

غياب أي عنصر خارجي أو أي مُركّز يُساعد المُمثّل في أدائه.

### المُخرج الدليل:

عَدّل غروتوفسكي في آلية الإنتاج المسرحي. فقد دعا إلى إعطاء القرصة للمُمثّل بأن يختار دوره بدلاً من أن يَتم اختياره حسب مقتضيات الدور. من هذا المنطلق يُدخل تعديل هام على دور المُخرج\* في العملية المسرحية إذ يُصبح، بالإضافة إلى كونه المُراقب والمُقرّج الأول لعمل المُمثّل، نوعاً من المُشرف الدليل الذي يَقوم المُمثّل ويُساعده على تحقيق مراحل دخوله في ذاته. كما أنّه يُساعده على اكتشاف هذه الذات من خلال تأمين جوٍّ من الراحة النفسية الضرورية لتحقيق هذه المهمة الصعبة.

لا بُدّ من الإشارة هنا إلى أنّ النتيجة الملموسة التي تَوَصّل إليها غروتوفسكي في مُختبره لم تكن مُطابقة للنظرية التي طرحها. فهو لم يُلغ عملياً دور المُخرج المُسيطر، ولم يُلغ الرؤية الإخراجية التي تُحيط بكلّ ظروف العمل بشكل مُسبق وتُحدده وترسمه، وهذا ما تجلّى في عروضه التي نالت شهرة كبيرة، والتي أبرزت أهمية دور المُخرج إلى جانب المُمثّل في رسم كلّ مسار العرض.

### تأثيرات غروتوفسكي:

لا يُمكن إغفال تأثير نظرية غروتوفسكي على المسرح الغربي، إذ لاقت فكرة المسرح الفقير نجاحاً كبيراً وشكّلت اتجاهاً في المسرح المعاصر طبع بعض أعمال المُخرج الإنجليزي بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) في تعامله مع سينوغرافيا\* العرض، وفي كتاباته النظرية مثل كتاب «الفضاء الفارغ» الذي ظهر عام ١٩٦٨.

من خلال التدريبات أو أثناء العرض. هذه العلاقة تُحقّق نوعاً من الاحتكاك المُباشر والجسدي بين المُمثّل والمُقرّج وتُدفع المُقرّج لأن يتفاعل مع أداء المُمثّل والجهد الذي يبذله فيه، وأن يَمسّ الطاقة النابعة من حضور المُمثّل *Présence* وأدائه بنوع من العدوى التي تستثير وتدفعه لاكتشاف ذاته أيضاً.

### المُمثّل القديس:

اعتبر غروتوفسكي المُمثّل قديساً يبحث عن عناصر أدائه في داخله، وهذا ما يُوصّله لأن يكتشف ذاته وينقل تجربته وإحساسه للمُقرّج. وموقف غروتوفسكي من عملية البحث في الذات يقترب من أسلوب المُخرج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في إعداد الدور. لكنّه لا يلتقي معه إلّا في مرحلة واحدة من مراحل الأداء لأنّه يرفض كلّ طابع نفسيولوجي في أداء المُمثّل. (انظر الأداء، إعداد المُمثّل)

رفض غروتوفسكي المفهوم الغربي للشخصية\* المسرحية لأنها تُوقع المُمثّل في فخّ الشخصيف والتقليد. ورفض كذلك شكل الأداء القائم على مُحاكاة المُمثّل للشخصية وتجسيدها من خلال استخدام الزّي المسرحي والماكياج وغيره، وأراد له أن يتوجّه مُباشرة إلى المُقرّج من غير وسط. لذلك طالب أن يكون المُمثّل وحده على خشبة عارياً من كلّ زينة بحيث يقوم أدائه على تحقيق الانسجام والتوازن بين العناصر المُكوّنة كالصوت والحركة\*. رغم ذلك فإنّ غروتوفسكي حافظ على مفهوم الدور المسرحي كشكل بنيوي وكإطار، شرط ألا يُشكّل عائقاً أمام الطابع الاحتفالي للعرض. ذلك أنّه كان يميّ شعوية

### الاحتفالية.

من هذا المنظور رفض آرتو المسرح الغربي القائم على المحاكاة\* وطالب بتحقيق نوع من السحر والذويان بين الممثل\* والمُشْرِج\* من خلال إزالة الحواجز بين المَعاش والخيالي مُستوحياً ذلك من الطابع الطقسي للمسرح اليوناني القديم والمسرح الشرقي\* التقليدي ومن طقوس شعوب المكسيك.

لم تولد نظرية آرتو من فراغ إذ يمكن ربط آرائه بتوجهات المسرح الرمزي من جهة وبالحركة السورالية التي انتمى إليها في العشرينات من جهة أخرى. كما يمكن أن نجد ما يُشبه هذه الأفكار في طروحات الفيلسوف الألماني فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠)، وفي توجهات المخرج السويسري أدولف آيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٣٨) والمخرج الإنجليزي غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٣-١٩٦٦) اللذين طالبا بإعادة طابع القدسية إلى المسرح ونسب المحاكاة وحذف النص.

### ملاعب مسرح القسوة:

في محاضرة ألقاها حول المسرح والطاعون (١٩٣٣) استند آرتو في شرح فكرته عن صيغة المسرح الذي يدعو إليه إلى ما حصل أثناء الزبلاء الذي اجتاحت مدينة مرسيليا في فرنسا عام ١٧٣٠ وأدى إلى نفس النظام والمجتمع والجسد فكان نوعاً من التطهير\*، بمعنى أنّ الطاعون الذي نفس كلّ بُنية الماضي شكّل محطة لخلق شيء جديد. وبناء على هذه المقارنة حدّد آرتو وظيفة المسرح الذي يدعو إليه وشكّله:

١/ النص:

حاول آرتو أن يتخلّل من أهميّة الكلمة في المسرح بحيث يقتصر دورها على أن تكون رمزاً

كما أثّرت أفكار غروتوفسكي على فرقة اللينغ Living Theatre الأمريكية التي اعتمدت أسلوبه بمنحى جمالي دون أن تُحقّق مسرحاً فقيراً تماماً بالمعنى الذي طرحه.

في العالم العربيّ كان لمفهوم غروتوفسكي من المسرح تأثيره على التوجّه الذي ظهر اعتباراً من الستينات ونادى بالعودة بالمسرح إلى الاحتفالية التي تكمن في جوهره (انظر: احتفالي/ طقسيّ (مسرح-). كما كان له تأثيره في طرح مفهوم المسرح كمُحَرَّف\* أو كُمُخْتَر، وهذا ما يتجلى في توجّه المخرج اللبناني منير أبو ديس الذي أسس «فرقة المسرح الحديث» في لبنان، وعلّق فيها منهجاً تدريجياً استوحاه من غروتوفسكي، وفي أعمال المخرج اللبناني جوزيف بو نصّار الذي قرّس في مُختبَر غروتوفسكي.

انظر: التجريب والمسرح، (احتفالي/ طقسيّ (مسرح-)، إعداد الممثل.

### ■ مسرح القسوة Theatre of cruelty

*Théâtre de la cruauté*

يُطلق عليه أيضاً بالعربية اسم مسرح العنف.

ومسرح القسوة تعبير ابتدعه المسرحي الفرنسي أنطوان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) وصاغه بشكل نظريّ في كتابه «المسرح وقرينه» (١٩٣٨)، وفي بيانات ومُحاضرات كتبها وألقاها ما بين ١٩٣١ و١٩٣٣ ثم نُشرت في أعماله الكاملة..

طرح آرتو مفهوم مسرح القسوة وأعطاه بُعداً فلسفياً في محاولة لإعادة صيغة القدسية إلى المسرح الغربيّ الذي وصل برأيه إلى طريق مسدود حين ابتعد عن أصوله وأهدافه

وَأَنَّ المسرح هو فنُّ الهنا/الآن الذي يَسْتَقِلُّ عن كلِّ ما هو خارج ميثاقه ولا يرجع إلَّا لنَفْسِهِ، ولا يجب أن يَسْتَدِلَّ إلى عَلاقة إيهامية بالواقع، ولا أن يُرجِعَ إلى زمنٍ آخَرٍ لآثِهِ احتفال طَقْسِيّ.

ولأَنَّ المسرح تجربة حياتية لا تقوم على التكرار بالنسبة لآرْتو، فقد ألغى التدريبات المُسَبَّقة على العَرَض المسرحيّ.

#### ٤/ المكان:

انطلاقاً من أَنَّ المسرح الذي يُنادي به آرْتو هو مسرح احتفالي/طَقْسِيّ\* فإنَّ المكان\* الذي يَدور به العَرَض هو شيء أشبه بالمنبع يقوم شكله السينوغرافي على خَلْق حالة تواضُل\* مع المُتَرَجِّج بحيث يَصِلُهُ إشعاع المُثُل أينما وُجِد.

ولهذا لا تُوجَد خشبة\* وصالة في نظرية آرْتو، وإنما فضاء\* مُحدَّد هو فضاء العَرَض (انظر المكان المسرحي)

#### ٥/ العَرَض المُتَرَجِّج:

يقوم العَرَض المسرحيّ لَدَى آرْتو على استعمال اللَّحْن واللَّحْنِي المَعلَقة التي تُشبه الصَّنَم أو الطَّوْطَم البدائي والطَّقْسِيّ. كما أَنَّهُ يحتوي على رقص وغناء وموسيقى وإيماء\*.

والعَرَض المسرحيّ لَدَى آرْتو مُنظَّم بشكل دقيق لا يَحتمِل الارتجال\* لأنَّهُ مسرح وِثْقي\* لكلِّ فعل فيه هدف طَقْسِيّ، وهذا ما وَصَّحَهُ آرْتو في نَفْسِهِ حول مسرح جزيرة بالي (١٩٣١).

#### القِسْوة والشُّوة:

القِسْوة عند آرْتو هي وسيلة لانتزاع المسرح من نطاق المُحاكاة التي اعتبرها آرْتو شيئاً بالياً، ودَفِئَهُ باتجاه الحُدود القصوى، أي التضحية.

والمرح بالنسبة له يُؤدِّي إلى تحوُّل وتطهُّر المُتَرَجِّج كما المُؤْمِن الذي يُشارك في طقوس التضحية التي تَقْرُضها أيَّة ديانة، وهذا ما يَحْتَبِرُهُ

أو فكرة ممَّا يَجْعَلُ من النَصِّ مُجرَّد نقطة انطلاق، لأنَّ النَصِّ بَرَاهِيه يَتَرَجَّجُهُ إلى وعي المُتَرَجِّج وذِيعته ويُهْمَلُ لآوِعيه. من هذا المُنْطَلَق تحوُّل النَصِّ لَدَى آرْتو إلى نوع من الصَّراخ وتلاوة التعاويذ السَّحرية، كما تحوَّلت الكلمات إلى ما يُشبه التمتعة في الأحلام.

#### ٢/ المُثُل\*

اعتبر آرْتو جسد المُثُل عِماد العمل المسرحيّ لأنَّ لياقة المُثُل الجسدية بَرَاهِيه هي التي تؤثر على أحاسيس المُتَرَجِّج وتَخْلُق حالة الشُّوة أو الـ *Transe* لديه من خِلال العدوى التي تُصيبه من المُثُل. وبذلك اعتبر المُثُل مثل الوسيط *Medium* في الطقوس السَّحرية.

من جهة أخرى اعتبر آرْتو المُثُل قَرين المُصَاب بالطاعون. لكنَّ آرْتو بيَّن أَنَّهُ في حين يترك المُصَاب بالطاعون القوى المكبوتة في داخله تَصْغُر وتُخْرُج بنوع من الانفتاح المُحرَّر الذي لا يُمكن السيطرة عليه، فإنَّ المُثُل يجب أن يَظَلَّ مُسيطرًا على العُنف الذي بداخله من خِلال وعيه للثَّقات الحساسة بجسده وسيطرته عليها ممَّا يَجْعَلُهُ يُشْعِر ويؤثِّر على المُتَرَجِّج، فيكون بذلك المُضْحِك والضحية بنفس الوقت، وفيمن نفس الإطار الطَّقْسِيّ.

في سبيل ذلك أعطى آرْتو تعليمات مُحدَّدة لعمل المُثُل على جسده وتَنَفُّسه وصوته إذ أَنَّهُ يجب أن يعرف كيف يُسيطر عليها ليَخْرُج القَرين الموجود في داخله ويَبْعث الحياة فيه بحيث يُؤثِّر على أحاسيس المُتَرَجِّج قبل فكره.

#### ٣/ الزُّمن:

كما يَتَنَبَّأ الإحساس بالزُّمن بالنسبة للمُصَاب بالطاعون الذي يَمِيش خَلْفَهُ الحاضر المُغلَّقة ولا يَهْتَمُّ بالمُسْتَبْقِل، فإنَّ الحالة المسرحية يُمكن أن تكون حالة خاصة من الإحساس بالزمن، خاصة

آرتو «العلاج المؤلم».

والنشوة بالنسبة لآرتو هي هدف القرض الذي يرمي إلى إدخال المُقرَّب في حالة استغراق ثم وعشة تجعله يقيّد يقاط الارتكاز التي تحميه، ويدخل في دوامة القسوة السحرية التي هي نوع من الهلوسة والدوخة تفقده هويته فتعطيه قدرة سحرية مُحَرَّرة. والتطهير الذي يحصل في هذه الحالة هو التطهير بالمعنى الكلي للكلمة.

تأثيرات آرتو:

لم تتلَّ آراء في زمنه أي نجاح، وظلَّ المنظور الذي طرحه للمسرح رغم تكامله صعب التحقيق على الصعيد العملي. وقد رأى آرتو في عرض «حول أم» الذي قلَّمه المُخرج الفرنسي جان لوي بارو Barrault (١٩١٠-١٩٩٣) عن نصٍّ للأميركي ريتشارد فولكنر R. Faulkner تجسيداً لما يُمكن أن يكون عليه مسرح القسوة. وفي حين أعملت نظريته تماماً في بلده فرنسا، فإنَّ المسرح الأمريكي الطبيعي والمسرح البولوني اعتنقاها وأتسا عليها كلَّ الاتجاهات المسرحية التي غيّرت من هدف المسرح وفجّرت شكله التقليدي من خلال إعطاء الأولوية للجسد وللحركة\* على حساب النص.

أهمّ من تأثر بآرتو على صعيد الإخراج\* البولونيين جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) وتادوتر كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٨٩) والإنجليزي بيتر بروك P. Brook (١٩٣٥-)، وفرقة الليفنغ Living Theatre وفرقة بريد أند بايت Bread and Puppet في أمريكا. كذلك نرى تأثيرات آرتو في أعمال المُخرج الأمريكي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) الذي اعتنم بعالم الأحلام وألنى الكلمة لإبراز الحركة، وفي كتابات الفرنسي جان جينيه

J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) والروماني يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٣-).

يُعتبر مسرح آرتو الاتجاه المعاكس للمسرح السياسي\* وللمسرح المُلتزم *Théâtre engagé*، ومع ذلك فإنَّ من تأثروا بأفكاره استطاعوا أن يستخدّموا التقنيات التي نادي بها من أجل تحقيق صيغة عروض لصيقة بالحدث السياسي ومُلتزمة بقضايا إنسانية (فرقة الليفنغ). كذلك فإنَّ مفهوم القسوة أثر على كتابات المسرحي الإسباني فرناندو أربال F. Arrabal (١٩٣٣-) الذي دعا إلى ما أسماه مسرح الأعر *Théâtre de la panique* اعتباراً من الستينات وكتب عدة مسرحيات في هذا الاتجاه مثل «برج بابل» (١٩٧٦) و«المهندس وإمبراطور آشور» (١٩٦٦). انظر: التطهير، احتفالي/طقسي (مسرح -)، المسرح الفقير.

## ■ المسرح المدرسي

### School Drama

#### Théâtre à l'école

نوع من النشاط المسرحي يتم في إطار المدرسة ويُشكّل جزءاً من العملية التربوية. يُمكن أن يقتصر هذا النشاط على تقديم العروض المسرحية، كما يُمكن أن يكون أكثر تكاملاً فيشتمل وضع تصوّر لمشروع ما وكتابة نصٍّ وتحضير عرض وتقديمه بإشراف مُنشط درامي (انظر التنشيط المسرحي).

في يومنا هذا يُعتبر المسرح المدرسي من أهمّ أنواع مسارح الأطفال\*. وخصوصيته تكمن في أنّ الأطفال يساهمون في تحضيره ويمثّلون فيه. ويعد أن كان في الماضي مسرحاً له طابع تعليمي ديني لا يأخذ بعين الاعتبار خصوصية العمل مع الأطفال والتوجّه إليهم، صار اليوم مجالاً للبحث والتجريب\* يرتبط بمفهوم التنشيط



ظَلَّتْ عُرُوضُ الْيَسُوعِيِّينَ تُقَدَّمُ فِي الْمَدَارِسِ وَالْكُلِّيَّاتِ فِي فَرَنْسَا حَتَّى تَارِيخَ مَنَعِهِمْ مِنَ التَّبَشِيرِ فِي عَامِ ١٧٦٢.

كَانَ الْاهْتِمَامُ فِي الْمَسْرَحِ الْيَسُوعِيِّ يَنْصَبُ عَلَى تَقْنِيَةِ الْإِلْقَاءِ \* الْمُسْتَمَدَّةِ مِنَ الْخُطَابَةِ، وَهُوَ مَا يُعْرَفُ بِاسْمِ التَّنْجِيمِ *Déclamation*، وَعَلَى تَحْرِيزِ مَهَارَةِ الْجُمْفُظِ لَدَى الطُّلَابِ. لِذَلِكَ كَانَ النَّصُّ يَشْغُلُ الْحِزَّ الْأَهَمَّ لَدَيْهِمْ. لَكِنْ فِي أَلْمَانِيَا حَيْثُ كَانَ الْمَسْرَحُ الْمَدْرَسِيُّ أَحَدَ أَشْكَالِ الْمُؤَاجَهَةِ بَيْنَ الْإِصْلَاحِ الْبِرُوتَسْتَانْتِيِّ وَالْإِصْلَاحِ الْمُضَادَّ الْكَاثُولِيكِيِّ، أَخَذَ الْمَسْرَحُ الْيَسُوعِيِّ مَتْنِي مُغَايِرًا لِلْمَسْرَحِ الْبِرُوتَسْتَانْتِيِّ الْخَالِي مِنَ الْبَهْرَجَةِ، وَاهْتَمَّ الْيَسُوعِيُّونَ بِشَكْلِ خَاصٍّ بِالْدِيكُورِ \* وَبِالطَّائِفِ الْمَشْهَدِيِّ، وَأَدْخَلُوا الْبَالِيَّةَ \* وَالْمُوسِيقَى عَلَى الْفُرُوضِ.

نَشَرَ الْيَسُوعِيُّونَ الْمَسْرَحَ فِي رُوسِيَا فِي عَهْدِ بَطْرُسِ الْأَكْبَرِ فِي الْقَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ، وَفِي أَمْرِيكَا اللَّاتِينِيَّةِ حَيْثُ أَدْخَلُوا الشَّكْلَ الْمَسْرَحِيَّ عَلَى تَقَالِيدِ احْتِفَالِيَّةِ دِينِيَّةِ وِثْلِ الْأُوتُوسَاكْرَمَنْتَالِ \*، وَفِي الصِّينِ حَيْثُ كَانَ لِهَذَا الْمَسْرَحِ دَوْرُهُ فِي إِدْخَالِ تَقَالِيدِ الْمَسْرَحِ الْكَلَامِيِّ غَيْرِ الْمَعْرُوقَةِ. فِي الْعَالَمِ الْعَرَبِيِّ لَمْ يَبْزُ الْيَسُوعِيُّونَ وَغَيْرُهُمْ مِنَ الْإِسْرَافَاتِ الْبَشِيرِيَّةِ نَفْسِ الدَّوْرِ فِي نَشْرِ الْمَسْرَحِ عَنْ طَرِيقِ الْمَدَارِسِ حَيْثُ كَانَتْ تُقَدَّمُ الْكَلَّاسِيكِيَّاتُ الْفَرَنْسِيَّةُ وَالْمَسْرَحِيَّاتُ الدِّينِيَّةُ بِاللُّغَاتِ الْأَجْنِبِيَّةِ أَوْ بِالْعَرَبِيَّةِ. وَيُحْتَسَبُ هَذَا الْمَسْرَحُ الْمَدْرَسِيُّ مِنْ أَقْدَمِ أَشْكَالِ الْمَسْرَحِ الَّتِي عُرِفَتْ فِي الْبَلَدِ.

مِنْ الْمَوْثِقَاتِ الْهَامَّةِ الَّتِي تَرْكَهَا الْيَسُوعِيُّونَ فِي مَجَالِ الْمَسْرَحِ الْمَدْرَسِيِّ كِتَابًا عَنْ التَّقْنِيَّاتِ الْمَسْرَحِيَّةِ مُرَفَّقًا بِصُورٍ تَوْضِيحِيَّةٍ نَشَرَهُ الْأَبُ الْيَسُوعِيُّ فَرَانْسِيكُو لَانْغَ عَامَ ١٧٢٧ وَسَمَاهُ «بَحْثٌ فِي الْأَفْعَالِ الْمَسْرَحِيَّةِ».

الْمَسْرَحِيَّ \*، وَوَسِيلَةً لِتَحْرِيزِ الْإِبْدَاعِ لَدَى الْأَطْفَالِ وَالْيَاغَمِينَ. وَقَدْ تَرَاقَّقَ ذَلِكَ مَعَ اهْتِمَامِ الْمَوْثِقَاتِ الرَّسْمِيَّةِ بِهِ، وَتَوَجُّهَهَا لِإِدْخَالِ الْمَسْرَحِ فِي مَنَاجِجِ التَّعْلِيمِ.

وَالْمَسْرَحُ الْمَدْرَسِيُّ هَدَفَ تَرْبِيَوِيَّ تَرْفِيهِيَّ، كَمَا أَنَّهُ يُسَاهِمُ فِي خَلْقِ الْاهْتِمَامِ بِعَالَمِ الْمَسْرَحِ لَدَى الْيَاغَمِينَ، وَيُشْكَلُ خُطْوَةً تُسْتَكْمَلُ فِي الْمَسْرَحِ الْجَامِعِيِّ \* وَمَسْرَحِ الْهُوَا \*.

أَصُولُ الْمَسْرَحِ الْمَدْرَسِيِّ فِي عُرُوضِ الْمَدَارِسِ الَّتِي كَانَتْ جُزْءًا مِنَ الْأَدِيرَةِ فِي الْقُرُونِ الْوَسْطَى حَيْثُ كَانَ الطُّلَابُ يُقَدِّمُونَ عُرُوضًا مَسْرَحِيَّةً بِاللَّاتِينِيَّةِ. وَبِذَلِكَ حَقَّقَتِ الْمَدَارِسُ خُلُقَةً الرِّبَاطِ الْأَسَاسِيَّةَ بَيْنَ الْمَسْرَحِ الْقَدِيمِ (الرُّومَانِيِّ) وَمَسْرَحِ عَصْرِ النُّهْضَةِ. كَذَلِكَ كَانَتْ تُقَدَّمُ فِي الْمَدَارِسِ أَنْوَاعٌ أُخْرَى مِنَ الْفُرُوضِ ذَاتِ طَائِفِ نَقْدِيٍّ وَهَجَائِيٍّ فِي بَعْضِ الْأَعْيَادِ وَثَلَّ عِيدِ الْقُدِّيسِ نِيْقُولَا رَاغِي الطَّلَبَةِ فِي فَرَنْسَا.

لَوَّبَ الْأَبَاءُ الْيَسُوعِيُّونَ دَوْرًا هَامًّا فِي نَشْرِ الْمَسْرَحِ فِي الْعَالَمِ بِأَكْمَلِهِ اعْتِبَارًا مِنَ الْقَرْنِ السَّادِسِ عَشَرَ، وَذَلِكَ فِي نِطَاقِ الْمَدَارِسِ الَّتِي افْتَتَحُوهَا بِهَدَفِ تَبَشِيرِيٍّ وَهُوَ نَشْرُ الْكَاثُولِيكِيَّةِ. لِذَلِكَ يُمَكِّنُ الْحَدِيثُ عَنِ الْمَسْرَحِ الْيَسُوعِيِّ *Théâtre Jésuite* كُظَامَرَةً مُكَامِلَةً.

بَدَأَ الْيَسُوعِيُّونَ بِتَقْدِيمِ مَسْرَحِيَّاتِ ذَاتِ طَائِفِ دِينِيٍّ بِاللُّغَةِ اللَّاتِينِيَّةِ بِالْإِضَافَةِ إِلَى بَعْضِ الْكُومِيدِيَّاتِ وَالتَّرَاجِيدِيَّاتِ، وَعَلَى الْأَخْصِ التَّرَاجِيدِيَّاتِ \* ذَاتِ الطَّائِفِ الدِّينِيِّ. بَعْدَ ذَلِكَ دَرَجَتْ عَادَةُ تَقْدِيمِ النُّصُوصِ بِاللُّغَاتِ الْمَحَلِّيَّةِ الْمَحَلِّيَّةِ. سَاهَمَ الْيَسُوعِيُّونَ كَذَلِكَ فِي التَّأْلِيفِ الْمَسْرَحِيِّ، وَتُعْتَبَرُ الْمَسْرَحِيَّاتُ الدِّمُوعِيَّةُ الْعَنِيفَةُ الَّتِي كَتَبَهَا الْأَبُ الْيَسُوعِيُّ الْفَرَنْسِيُّ شَارْلُ پُورِيه *Ch. Porée* (١٦٧٥-١٧٤١) مِنَ الْأَعْمَالِ الَّتِي لَوَّبَتْ دَوْرًا هَامًّا فِي نَشْرِ التَّرَاجِيدِيَّاتِ الْعَنِيفَةِ وَالْمُؤَثَّرَةِ. وَقَدْ

المُبادَرة والإبداع لديه، ودَفَعه للكتابة والتعبير عن نفسه، وتنشيط خياله وقُدْرته على التواصل الحركي. من الأنشطة التي تُدخل في نطاق المسرح المدرسي أيضًا صُنْع الدُمى والأقنعة وعناصر الديكور وتحضير عروض لمسرح الدُمى\*.

انظر: الأطفال (مُشرح-)، اللُعب والمسرح، التنشيط المسرحي، التعليمي (المُشرح-).

#### ■ مَسْرَح المُضْطَّهَد Theatre of the oppressed Théâtre de l'opprimé

تسمية ابتدعها المسرحي البرازيلي أوغستو بوال (١٩٣١-) وأطلقها على تجربته المسرحية في البيرو وفي بقية دول أمريكا اللاتينية في السبعينات. والأهمية الحقيقية لعمل بوال تكمن في العلاقة التي تُمكن من إنائها مع جمهور\* مُحدّد، وفي المُعالجة النظرية التي قدّمها، وفي التمارين التي اقترحها لإعداد المُمثل\*.

بدأ بوال عمله بالمُمارسة المسرحية الفعلية فيمن حملة مَحْو الأمية في البيرو في عام ١٩٧٣. وقد استند في تجربته إلى أساليب عمل مُختلفة طُبِّقت في أماكن مُتنوّعة جغرافيًا وحَضارياً (مَصحات عقلية، قُرَى فقيرة ومُدن صناعية). وقد استخلص فيما بعد من هذه التجربة مفهومًا نظريًا مُتكاملًا حول المسرح صاغه وعَرَضه في كتابه الذي يحمل اسم «مسرح المُضْطَّهَد» (١٩٧٥). بعد ذلك أصدر بوال كتابًا ثانيًا أسماء «العب للمُتلين وغير المُتلين»، عَرَض فيه التمارين التي تقوم بها فرقته، وكتابًا ثالثًا اسمه «قف، إنّه حيروا! استعرض فيه تقنيات مسرح المُضْطَّهَد كما تم تطبيقها.

وبشكل عام كان المسرح المدرسي على درجة من الأهمية دَفَعَت بعض المُؤلفين المعروفين للكتابة له، ومنهم الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) الذي ألف مسرحيَّتي «إستير» و«أثالي»، والفرنسي فولتير Voltaire (١٦٩٤-١٧٧٨) الذي كتب مسرحية «موت قيصر» التي قُدِّمت عام ١٧٣٢ في كُلِّية آركور اليسوعية قبل تقديمها في مسرح الكوميديّ فرانسيّز.

في إنجلترا يُعدّ المسرح المدرسي تقليدًا هامًا بلغ أوجّه في فترات منع المسرح وقبل ظهور الصالات العامة. وتُعتبر تمثيلات وستمنستر Westminster Play التي قُدِّمت سنويًا باللاتينية في مدرسة وستمنستر منذ عام ١٥٦٠ وحتى يومنا هذا من أهمّ عروض المسرح المدرسي التقليدية.

استمرّ تقليد المسرح المدرسي حتى يومنا هذا وأخذ بمعناه العامّ منحى مُختلفًا مع تزايد الاهتمام بالمسرح كوسيلة تربوية (انظر مسرح تعليمي) وكنشاط إبداعيّ. لذلك فإنّه كثير من البلاد ارتبطت بالمُنظّمات الثقافية والتربوية.

تطوّرت وسائل المسرح المدرسيّ مع تطوّر الاهتمام بخصوصية الطفل وظهور دراسات نظرية حول التعبير الدراميّ *Expression dramatique* عند الأطفال، ومع اللجوء إلى اللُعب الدراميّ *Jeu dramatique* كوسيلة تربوية علاجية (انظر اللُعب والمسرح). وقد أدخل المسرح في مناهج التدريس بحيث يَسْتَوِر المعلومات المدرسية ويُطوّرهما، وأخذ شكل الإبداع الجماعيّ\* والارتجال\* بإشراف مُنشِط يَهْتِم بالعملية التحضيرية أكثر من النتيجة النهائية وتقديم العَرْض، وذلك لما في هذه العملية من تنمية لمدارك العُقل، ويَسِّر لمواجهه، وتشجيع لجسّ

وتعديل مسار اللعبة حسب ردود الأفعال وحسب المستجذات، بالإضافة إلى القدرة على تغيير المعطيات للإفلات من الرقابة.

إلى جانب الجوكر هناك مجموعة من الممثلين يقسمون إلى قسمين ويشكلون جوقتين متعارضتين. ويمكن أن يؤدي الممثل الواحد عدة أدوار بالإضافة إلى مشاركته في الجوقة، خاصة وأن الفرق لا تقسم دائماً عدداً كبيراً من الممثلين.

يمكن للمخرج أن يتدخل في مرحلة ما من سيرورة الواقعة فيناقشها ويقترح حلولاً مختلفة ممكنة ويحدد نهايتها. ويرأي بوال أن هذه المناقشة هي التي تخلق الوعي عنده. كما أن مشاركته بالعرض تؤدي إلى الانعقاد الذي يحركه على مستوى علاقته بالجماعة، وعلى المستوى الفردي (وبذلك يقترب العمل من مفهوم البسيكودراما).

اقترح بوال في كتابه الثاني أشكالاً للعرض منها:

مسرح الجريدة *Théâtre Journal*: أي قراءة الأخبار والتعليق عليها من خلال وسائل العرض المسرحي.

المسرح الخفي *Théâtre invisible*: وهي مرحلة أكثر تطوراً من المرحلة السابقة وتهذف إلى تحقيق غاية معاكسة للتطهير في المسرح الأرسططالي، وهي تعريض المخرج على اتخاذ موقف. وتقوم هذه الصيغة على تدريب الممثلين على موضوع ما مأخوذ من الواقع ثم عرضه في أمكنة عامة أمام الناس دون الكشف بأن ما يقدم هو عمل مسرحي مُحضّر مسبقاً. هذا النوع مستوحاة من مشاهدات بوال في أمريكا لكل أنماط التصوير التي أخذت طابعاً مسرحياً في وقت ما كالصحافة والموسيقى والمسرح، وكانت تُدور

انطلق أوغستو بوال من فكرة أن كل النشاطات الإنسانية سياسية بشكل ما، وأن كل مسرح هو مسرح سياسي بالضرورة. كما اعتبر أن البعد السياسي في المسرح يرتبط بنوعية العلاقة التي يخلقها مع المخرج. فقد أعاد بوال النظر بالعلاقة بين الواقع والخيال، ودمج بينهما على المستويين النظري والعمل. كما اعتبر أن مشاركة المخرج الفعالة في العرض من الأهداف الأساسية لمسرحه، وبالتالي غير من وضع وموقف المخرج مما يراه.

كذلك صاغ بوال نظرية جمالية متكاملة بلورت فكرته عن هدف المسرح انطلاقاً من نقد النظريات الجمالية التي تشكل محطات رئيسية في تاريخ المسرح. فقد انتقد النظام المأساوي عند أرسطو (Aristote ٣٨٤-٣٢٢ ق.م) واعتبره نظاماً قسرياً. وطرح غاية جديدة للمسرح هي التوعوية بدلاً من التطهير في المسرح الأرسططالي. كما أنه ذهب أبعد من الألماني برتولت بريشت (B. Brecht ١٨٩٨-١٩٥٦) في نظريته عن المسرح الملحمي، إذ رأى أنه يجب محاولة تغيير الواقع بدلاً من مجرد محاكته.

يعتمد مسرح المفضهد مبدأ الاسكتش، أي المشهد القصير الذي يعرض حادثة أو واقعة ما تُشكل نقطة انطلاق للعرض الذي يتطور حسب ردود أفعال الحاضرين مما يجعل من مكان العرض سبباً للنقاش والجوار. ولأن العرض يأخذ شكل لعبة، فإن هناك ضرورة لوجود شخصية تقوم بإدارة هذه اللعبة وتلعب دور المُنشط هي شخصية الجوكر Joker التي استوحاها بوال من مدير اللعبة *Meneur de jeu* في مسرح القرون الوسطى. والجوكر هو شخصية مثيرة يمكن أن تلعب أدواراً مختلفة. ووظيفتها في العرض هي تحريض النقاش

الخمسينات. وقد انتشرت تجربة بوال في امكنة كثيرة من العالم من خلال ورشات العمل التي عمل فيها كمنسّط، أو من خلال كتاباته النظرية. فقد عُرِفَت في أوروبا ولا سيّما فرنسا والبرتغال، وكان لها تأثيرها أيضًا على مسرح دول أمريكا اللاتينية والعالم الثالث. ومن الذين عملوا معه وطبقوا تقنياته المخرج اللبناني روجيه عساف (١٩٤١-) في التجربة التي قام بها في قرية عتاي في لبنان حيث توجّه للفلاحين مباشرة وأشركهم في العمل المسرحي. لكن أسلوب بوال الذي أثبت فعاليته في مرحلة ما وضمن المناخ السائد في أمريكا اللاتينية لم يُحقّق نفس الغاية في أوروبا حيث اصطدم بالشكل التقليدي السائد للمسرح. انظر: التحريضي (المسرح-).

#### ■ المسرح المفتوح Open theatre Théâtre ouvert

تسمية المسرح المفتوح تُحول فكرة افتتاح المسرح على ما هو جديد والمُخرج عن الصّبح التقليدية للمعرض المسرحي وعن أسلوب التعامل مع المؤسسة المسرحية الرسمية.

استُخدمت هذه التسمية في تجربتين مسرحيتين في فرنسا وفي أمريكا ضمن توجه التجربة الذي ساد في المسرح اعتبارًا من الستينات من هذا القرن.

فرقة المسرح المفتوح الأميركية Open Theatre في أمريكا أسّس جوزيف شايبكين J. Chaikin (١٩٣٥-) فرقة مسرحية اعتمدت أسلوب الإبداع الجماعي على كلّ المستويات، وصنعت مؤلفين ومخرجين وممثلين وموسيقين ورسامين ونقاد. وقد عملت هذه الفرقة خارج

فيما أطلق عليه اسم عالم الأقيّة أو العالم السفلي Underground، ومن بعض الأشكال المسرحية كالهابنغ التي تقوم على توريط المُشجّع في حالات مفاجئة تجعله يظنّ أنّ ما يراه هو حقيقة واقع فتكون ردّة فعله أصيلة ومباشرة.

#### تدريب الممثل:

يُطلّب العمل في مسرح المضطهد مُمثلًا مُدرّبًا تدريجيًا عاليًا خلاقًا لما يُوحى به الطابع الارتجالي للاداء. ذلك أنّ القدرة على الارتجال والتجاوب مع المسار الذي يأخذه العرض - وهو دائمًا مسار غير متوقع - يجب أن يُقابل بمهارة عالية في الأداء. لذلك يُقترح بوال فيمن أسلوبه تمارين خاصة بتدريب الممثل تسمح له باكتساب مهارات هامة، وتقوم على تقنية الأوب. وهذه التمارين متنوعة وعديدة نذكر منها:

- تمرين المرأة: وهو تمرين صامت لإيماني بصري، يقوم على وجود مجموعتين مع جوكر تُؤدّي المجموعة الأولى حركة تمكّسها المجموعة الثانية كما لو كانت امرأة لها.

- تمرين تقليد الدُمى أو الحيوانات أو بهيمة مُعيّنة.

- مسرح الصورة: وهو تمرين يقوم على بناء موقف انطلاقًا من صورة مُحدّدة إلخ.

يُعتبر مسرح المضطهد مع غيره من التجارب المسرحية التي ظهرت في أمريكا مثل تجارب فرقة الليفنغ Living Theatre والبريد أند بايت Bread and Puppet ومسرح المصايبات، والتجارب الأخرى التي ظهرت في دول العالم الثالث، الصيغة الجديدة للمسرح التحريضي الذي ظهر في بداية القرن وغاب تمامًا في

شاركت فرقتها بوهرجان أفينيون بشكل دائم منذ عام ١٩٧١ وحتى ١٩٧٨. بعد ذلك انتقلت للعمل في باريس حيث اهتمت بتقديم النصوص المعاصرة. وقد لعبت هذه المؤسسة دوراً هاماً في تعريف الجمهور الفرنسي على التجارب المسرحية الجديدة وعلى الاختصاص مسرح الحياة اليومية\*. استخدمت فرقة المسرح المفتوح لتحقيق ذلك صيغاً متعدّدة منها قراءة النصوص المسرحية بشكل درامي (انظر المسرح المقروء)، ومنها تقديم التدرّيات على شكل غُرُض يحضره مُتفرّجون وُصولاً إلى تقديم عروض مُتكاولة.

#### ■ المَسْرَحُ المَقْرُوء

##### *Théâtre dans un fauteuil*

تعبير يدلّ على مسرحيات تُكتب في الأساس لكي تُقرأ وليس بهدف العُرْض. والتسمية الفرنسية *Théâtre dans un fauteuil* تعني المسرح في الأريكة، والتسمية الإنجليزية *Closet drama* تعني مسرحية المكان المغلّق، أمّا تسمية المسرح المقروء في اللغة العربية فتقترب كثيراً من التعبير الألماني *lese drama*.

أوّل من أطلق التسمية على هذا النوع من المسرحيات الكاتب المسرحي الفرنسي ألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧) عام ١٨٣٢ الذي وصف بعض مسرحياته بأنها عُرُض يراه الجالس في أريكته *Spectacle dans un Fauteuil*، وكان قد كتبها بهذا الشكل للتحلُّر من الأعراف المسرحية في زمنه.

جدير بالذكر أنّ هذه الرغبة بتحرُّق أعراف العُرُض ميّزت المسرح الرومانسي بشكل عامّ في ألمانيا وإنجلترا ثمّ في فرنسا. ولذلك يُمكن أن نُصنّف ضمن المسرح المقروء الكثير من الأعمال الرومانسية\* وبثل مسرحيات الألماني لودفيغ تيك

إطار المسرح التجاريّ *Off off Broadway* وكانت تُقدّم عُرُوضها مِجاناً. من أهمّ العُرُوض التي قدّمتها فرقة المسرح المفتوح الأمريكية عرض «فينتروك» عن حرب فيتنام (١٩٦٦)، وثلاثية\* «تحت أميركا» (١٩٦٦) و«الأنبياء» (١٩٦٨) وهو عرض مُستوحى من صيفر التكوين.

بدأ شايبكين عمله مع فرقة الليفنج الأمريكية *Living Theatre*، كما تأثّر بالمخرج البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-). بعد أن عمِل معه في نيويورك في عام ١٩٦٧، وبكتابات المخرج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) حول إعداد الدور.

اختار شايبكين تسمية المسرح المفتوح للتعبير عن الرغبة الملحّة في البحث عن وسائل فنيّة جديدة. وقد تميّز عمله حول أساليب التعبير عند الممثل\* وحول مفهوم التدريب *Training*. وقد ألف عام ١٩٧٢ كتاباً أسماه «حضور الممثل». اعتبر شايبكين أنّ العُرُض المسرحي هو عملية عفوية لأنّ الحدث فيه يظنّ مفتوحاً. كما أنّ الشخصيات والمواقف تخضع لتحوّلات عديدة ممّا يخلق لدى المُفرّج الشعور أنّه يعيش ويُشارك في هذا الحدث. والتفاعل الذي يخلقه العُرُض بين الممثل والمُفرّج يجعل العُرُض في المسرح المفتوح يقترب كثيراً من تجارب الهابتنغ\* والمسرح التحريضي\* والمسرح العفوي\*.

#### فُرقة المَسْرَحِ المَقْرُوءِ الفَرَنسِيَّة *Théâtre ouvert*

في فرنسا أسس الفرنسيان لوسيان أتون L. Attoun وزوجته ميشلين عام ١٩٧١ مؤسسة مسرحية حملت اسم المسرح المفتوح. وقد

(١٩٨٠) ومسرحيات «محمد» و«أهل الكهف» و«بيجماليون» التي أطلق عليها المصري توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) إسم المسرح اللّهُني لأنها تطرح مواضيع فلسفية. وقد شرح توفيق الحكيم هذه التسمية بقوله «إني اليوم أقيم مسرحي داخل اللّهُن وأجعل المُثّلين أفكارًا تتحرّك في المُطلَق من المعاني مُرتدية أثواب الرموز».

#### قراءة المسرحيات:

شاع تقليد قراءة النصوص المسرحية قبل تقديمها منذ القَدَم، فقد كانت بعض مسرحيات الروماني سينيكا (٢٠٠-٦٥ م) تُقرأ أمام جمهور خاص من المُثّقين داخل البيوت أو في صالات الخطابة. وفي القرن السابع عشر كان الهواة من الطبقة الأرستقراطية في بلاط لويس الرابع عشر في فرنسا يقومون بقراءة المسرحيات بشكل تمثيلي.

في العصر الحديث، انتشر تقليد قراءة المسرح في الاتحاد السوفيتي وإنجلترا، وذلك للتعريف بكتابات مسرحية جديدة قبل تقديمها، ومن أجل إبراز الطابع الدرامي في النصّ بمعزل عن شكل العرض. يُعدّ الفرنسي لوسيان أتون L. Attoun صاحب فرقة «المسرح المفتوح» من الذين مارسوا هذا النوع من القراءة للمُساهمة في تعريف الجمهور بالنصوص المسرحية الجديدة. وقد اعتُبر ذلك نوعًا من الإخراج الصوّتي للنصّ ضمن الفضاء. كذلك درجت العادة في معاهد المسرح في فرنسا أن يقوم طُلاب التمثيل بقراءة النصوص بشكل تمثيلي أمام الجمهور. دون ديكور كتع من التمرين يأخذ شكل عرض. انظر: الرومانسية والمسرح.

L. Tieck (١٧٧٣-١٨٥٣)، ومسرحيتي «بروميثيوس طليقًا» و«السنينيون Les Cenci» (١٨١٩) للإنجليزي بيرسي شيلي P. Shelley (١٧٩٢-١٨٢٢)، ومسرحيتي «مانفرد» و«ساردانابال» للإنجليزي بايرون Byron (١٧٨٨-١٨٢٤)، ومسرحية «كرومويل» للفرنسي فكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥)، ومسرحيات موسيه التي أطلق عليها تسمية كوميديات الأمثال Proverbs.

بعد ذلك شاعت التسمية بحيث صارت تدلّ على كلّ مسرحية يُفترض أن إخراجها على المنصة صعب أو غير ممكن، وذلك بسبب وجود معايير كتابة تختلف عن معايير العرض المسرحي في نفس الزمن، أو بسبب عدم إمكانية تحقيق العمل على المنصة لأسباب عديدة. من هذه الأسباب أن المسرحية طويلة، أو أن فيها شخصيات كثيرة، أو أنها تتطلّب تغييرات كبيرة في الديكور، أو أن أسلوبها مُغرِق في الشاعرية، أو أنها تحتوي على مونولوجات كثيرة إلخ. ومن هذا المنظور تُعدّ مسرحية «جذاء الساتان» للفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) مسرحًا مقروءًا.

مع مُرور الزمن، ومع تطوّر تقنيات العرض وظهور الإخراج\* لم يُعدّ هناك نصوص تستعصي على التقديم، وبالتالي انتصت الحاجة لإطلاق هذه الصّفة، لا بل إنّ بعض المسرحيات التي صُنّعت ضمن المسرح المقروء صارت تُقدّم على الخشبة.

بالمُقابل، ظهر في القرن العشرين توجه لكتابة مسرحيات تطرح مفاهيم فلسفية وتأخذ أبعادًا فكرية يجعلها أصعب للقراءة منها للعرض. من هذه المسرحيات مسرحية «جلسة سريعة» للفرنسي جان بول سارتر J.P. Sartre (١٩٠٥-

## ■ مَسْرَحُ المَقْهَى

## Café Theatre

## Café Théâtre

صيغة ظهرت في السّينات من هذا القرن في أمريكا ثُمَّ في أوروبا مع رغبة بعض المُؤلّفين والمُمثّلين في تقديم وتمثيل أعمالهم بحريّة خارج نطاق المؤسسة ومَسارحها التقليديّة، ودون الخُضوع لشروط العَرَض المسرحي. وقد أخذت هذه الصّيغة في حينها طابعًا تجريبيًّا طليعيًّا.

في فرنسا يُمكن أن نجد الأصول البعيدة لمسرح المَقهى في المقاهي الراقصة Café-Concert التي عُرفت في باريس منذ القرن الثامن عشر وحتى الحرب العالميّة الأولى. كما أنّه يُشكّل امتدادًا لتقاليد الشانسونيه\* ولعروض الأقيّة والكهوف والكاباريه\* التي تقوم على النقد السياسيّ والهجاء اللاذع (انظر التجريب والمسرح، وعَرَض المؤامرات). في السبعينات والثمانينات صار مسرح المَقهى من الأشكال المسرحيّة الراقصة التي يرتادها جمهور\* المسرح التقليديّ لطلابها المُسلّي والطريف وكثرة المونولوجات المُضحكة فيها (انظر البولفار-مسرح). بالمُقابل، قام بعض مُدراء المقاهي بإفراح المجال أمام مُؤلّفين شباب وفرّق من المُمثّلين ليجربوا إمكانيّاتهم ممّا جَذَب جمهورًا مُخيفًا. وقد عَرَف مسرح المَقهى في فرنسا نجاحًا متزايدًا بحيث لم يعد من المُمكن اعتباره ظاهرة عارضة، خاصّة وأنّ هذه العُروض تَوَصّلت إلى خَلق علاقة جديدة مُباشرة مع الجمهور، وإلى البحث عن شكل جديد للإنتاج المسرحي. وللعَرَض يقوم على صيغة الإبداع الجماعيّ\*، ويستعيد بعض عناصر المسرح الشعبي\*. ففي مقهى المحطّة Café de la Gare في باريس الذي يَتَّسع لـ ٨٤ مكانًا، وحيث اشتهر المُمثّل الهولنديّ رومان بوتيل

R. Bouteille، كانت وَجبة الخساء تُوزَّع في الاستراحة، وكان أعضاء الفرقة وعددهم ١٣ يقومون بكلّ الأعباء بشكل جماعيّ من تحضير الديكور\* إلى تنظيم الإضاءة\* وتصميم الأزياء والتمثيل. وفي النهاية يقومون بجمع النقود من الحُضور على طريقة المُمثّلين الجوالين Jongleurs في القرون الوسطى ليتقاسموها بشكل مُتساوٍ.

في الولايات المتحدة الأمريكيّة وُلدت فكرة تقديم عُروض مسرحيّة في المَقهى عام ١٩٥٧ مع نادي لاماما التجريبيّ La Mama Experimental Theatre Club الذي ابتدعه الأمريكيّة إلين ستيوارت E. Stewart (١٩٣٠-) حيث جرت عادة تقديم القهوة خلال العَرَض لتنطية نَفَقات العُروض المسرحيّة.

في إنجلترا ظهر ما يُسمّى بعُروض وقت الغداء Lunchtime Theatre في بعض المقاهي المعروفة دون أن تَنشُر الظاهرة بشكل كبير.

- يتجلى أسلوب مسرح المَقهى بالمُقوّمات التالية: نصوص مسرحيّة قصيرة. عدد قليل من الشخصيات. حوار\* ساخن ومُباشر. سيطرة طابع الإضحاك والفُكراة على العَرَض. علاقة حميمة بين المُمثّلين والمُتفرّجين بسبب غياب الخشبة\* وصغر المكان. بساطة مُطلقة في الديكور\* وفي كلّ العنصر السينوغرافيّة والتقنيّة.

- يُشكّل الأداء\* العُنصر الأساسيّ في مسرح المَقهى في غياب مُكوّنات العَرَض الأخرى لذلك يُمكن أن نعتبره مسرح المُمثّل. وقد اشتهر بعض المُمثّلين بعروضهم المتميّزة في مسرح المَقهى كالفرنسيّين كولوش Coluche، وجيرار ديارديو G. Depardieu الذي صار لاحقًا من نجوم المسرح والسينما.

والمسرح الملحمي كما صاغه بريشت نظرية متكاملة في المسرح لأنها تُعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، بما في ذلك كتابة النص وإعداد العمل للعرض والإخراج، وشكل الأداء، والديكور، والسينوغرافيا، والموسيقى، كما تشمل أيضًا التأثير على المُتفرِّج.

ظهر مفهوم المسرح الملحمي في الأساس في ألمانيا اعتبارًا من العشرينات من هذا القرن حيث أخذ منحى مسرحيًا وإيديولوجيًا في آن واحد، إذ أنه كان مُحفِّلة لتوجهات مسرحية سابقة له في أوروبا وروسيا هَدَفَتْ إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح بحد ذاته كشكل وكمضمون. من هذه التوجهات نذكر تيارات المسرح الشعبي\* والمسرح التحريضي\* والمسرح السياسي\*.

أول من استعمل تغيير مسرح ملحمي بالمعنى الحديث للكلمة واستخدم تقنياته بهدف تعديل وظيفة المسرح وتأثيره على المُتفرِّجين هو الألماني أروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) الذي أدخل على مسرحه السياسي عناصر ملحمية على مستوى النص والقرْض مثل تعديل شكل مكان القرْض وإدخال عروض سينمائية وشرائع ضوئية وكبر وحدة تماشك النص الدرامي بإدخال عناصر وصفية تفسيرية والتوجه\* للجمهور. استمد بريشت هذا المفهوم من بيسكاتور عندما عمِلَ معًا في إعداد\* مسرحية «الجُنْدَي الشجاع شفايك» (١٩٢٧) عن رواية التشيكي هانشبك Hasek. وقد صاغه بريشت بشكل نظرية متكاملة على مراحل هي مراحل مسيرته المسرحية التي بدأت برفض المسرح السائد الذي أطلق عليه تسمية المسرح الأرسططالي\*، بما فيه المسرح الرومانسي والطبيعي والتعيري. وقد استخدم بريشت بعد

- أما الزبائن/ المُتفرِّجين في مسرح المقهى فمن نوعية خاصة، لأنهم غالبًا من المُمثلين الشباب الذين يبحثون عن أفكار جديدة، أو من المُتفَنِّين الفضوليين لكل ما هو جديد ومُتفرِّد.

- لم يهتم الكتاب المسرحيون المعروفون بالتأليف لمسرح المقهى إلا في حالات نادرة نذكر منها مسرحية «أوركسترا» للفرنسي جان آنوي J. Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧). لكن مسرح المقهى كُتِبَ به المحترفون الذين لم ينالوا شهرة خارج نطاقه.

في العالم العربي حيث كانت المقاهي الشعبية مكان لقاء وفرجة تُقدَّم فيه عروض خيال الظل\* وجلسات الحكواتي\*، لم تُعرف صيغة مسرح المقهى بمفهومها الغربي باستثناء محاولة واحدة قامت بها مجموعة من الطلاب في مصر أسسوا فرقة مسرح القهوة عام ١٩٧٠ ضمن رغبته في خلق مسرح تجريبي، وكانت استمرارًا لمسرح الجيب\*. قلَّعت الفرقة عروضًا قليلة وتوقَّفت بعد وقت قصير دون أن تُخلِّق تقليدًا مسرحيًا.

## ■ المَسْرَحُ المَلْحَمِيُّ

### Epic Theater

### Théâtre épique

مفهوم صاغه ويلزوره المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) بشكل نظري، وطبَّقه في مسرحه، مُستَندًا في ذلك على عناصر استقاها من المسرح الشرقي\* التقليدي ومن المسرح القديم وقد كان ظهور المسرح الملحمي استمرارًا لتطوُّر المسرح التعبيري في ألمانيا حيث طُرحت فكرة إضفاء الصبغة الملحمية على المسرح Episierung (انظر التعبيرية).



مُكَوَّنَاتِهَا «الكي تُقَدِّم شيئاً مُخْتَلِفاً، يجب أن تُقدِّمه بشكل مُخْتَلِف».

على الرغم من أن بريشت انتقد المسرح الدرامي القائم على المُحاكاة والإيهام\* إلا أنه لم يَتَّعِد تماماً عن المُحاكاة وتصوير الواقع، بل تعامل معها بشكل مُخْتَلِف ومن منظور ماركسيّ. فبدلاً من اعتبار هذا الواقع واقعاً جامداً يؤثر المجتمع على الفرد فيه كما في المسرح الطبيعي، أو يتجاوب فيه الفرد مع المجتمع كما في المسرح التعبيري، طرح بريشت جدليّة العلاقة ما بين الفرد والمجتمع، أي ما بين الإنسان والعالم ومن خلال توضيح الحدث في سياق تاريخي (انظر التأريخية).

انتقد بريشت توجّه الموضوعيّة الجديدة *Neue Sachlichkeit* الذي كان سائداً في زمنه لأنه يَعرِض الواقع كما هو دون مُعالجة فنيّة (انظر وثاقي - مسرح)، ولأنه يُغَيِّب الصُّراع\* ويَضَع المُتفرِّج في موقف القَبول أو الرفض، في حين أن بريشت يُريد للمُتفرِّج موقفاً آخر هو النقد من خلال استرجاع الوظيفة التعليميّة للمسرح، ومن خلال إدخال عناصر التقريب\* على كلّ المستويات.

انطلق بريشت من رفض المسرح الدرامي القائم على التمثيل\* والإيهام، واعتبر أن كسر الإيهام من خلال الإعلان عن المسرحية\* في مرحلة ما من مراحل العَرَض يَخلُق علاقة مُخْتَلِفة ما بين الواقع والمسرح، أي بين المُتفرِّج وواقعه وما يراه على النخبة.

- على الصعيد الدرامي، أخذت الحكاية\* معنى مُحدّداً عند بريشت لأنه لم يطرَحها كقِصّة مُتسلسلة وإنما كحدث مُتقطع يرى المُتفرِّج أجزاءً منه. وبذلك تُخَلِّف الحكاية عنده عن الحكاية\* في المسرح الدرامي. والقطع في

ذلك العناصر المَلحميّة بقصد التعليم والدّعاية في المسرحيات التعليميّة *Lehrstück* والسياسة التي كتبها ومنها «الذي يقول لا، الذي يقول نعم» والاستثناء والقاعدة\* (١٩٣٠)، ومن ثمّ تَوَسَّل إلى صيغة المسرح المَلحميّ مع «الأمّ شجاعة» (١٩٣٨)، ويَتَخَطَّاهَا في النهاية مع المسرح الجدليّ في «دائرة الطباشير القوقازية». جدير بالذكر أن بريشت لم يَعتبر نصوصه المسرحيّة نماذج مُنتهية ومُتكاملة وإنما تخضع للتغيّر حسب مُتطلّبات العَرَض.

انطلق بريشت في نظريّة المسرح المَلحميّ من البحث في الأصول النظرية للمسرح الدرامي الأرسطائيّ ضمن كتابات أرسطو *Aristote* (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) والتفسيرات التي قُدِّمت له. فقد رَفَضَ هذا المسرح وطرح بدلاً عنه المسرح المَلحميّ الذي يَهَيِّف إلى التعليم والمتعة\* لأنه يجعل من التلقّي عمليّة واعية وليس مُجرّد انفعال. وقد بَلَّور بريشت مفهوم المسرح المَلحميّ نظريّاً في مجموعة النصوص التي جُمِعت تحت اسم كتابات حول المسرح، وطبّقه عمليّاً على صعيد الإعداد والإخراج. هذا التكامُل في العَرَض النظريّ والتطبيقات العمليّة يُفسّر نجاح وانتشار مفهوم المسرح المَلحميّ، ويُعطى لبريشت صِفة «الدراماتورج\*» بالمعنى الكامل للكلمة: (انظر درامي/مَلحميّ، الدراماتورجية)

#### السُّمات العامة للمُتَمَرِّج:

انطلق بريشت بشكل أساسي من الرغبة في تغيير دور المسرح من خلال طرحه للمسرح المَلحميّ كبديل يُؤدّي إلى تغيير الواقع. ولم تتوفّر مُقارنته للمسرح الدرامي عند النقد، فقد طرح بدائل تناولت العملية المسرحيّة في كلّ

مأساوي واضح فإن بريشت في إعداده للعمل يُغيب هذه البأساوية ويستبدلها بمحاولة فهم ومعالجة الظرف الموضوعي الذي يُؤدّي لها لأنه يعتبر أن الإنسان لا يتصارع مع القوى الغيبية وإنما يتفاعل مع الظرف الذي يوجد فيه، ويؤثر فيه، وهذا ما نجده في إعداده لمسرحية «أنتيفونا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٥-٤٠٥ ق.م).

كذلك فإن الخاتمة\* لديه ليست كاملة ومُخلقة، وإنما مفتوحة. فالآم شجاعة في مسرحيته التي تحول نفس الاسم تستمر في تجارتها، وللمُفترج أن يتصور تمة الحدث بعد انتهاء المسرحية (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلق).

- تتعامل بريشت مع الشخصية المسرحية بشكل مُختلف، فهي ليست كلاً مُتكاملاً يُمثل الشخص في الحياة، وإنما تتألف من مجموعة أفعال وخطابات غير متوافقة فيما بينها، ويمكن أن تُقرأ ككلامه وثلها مثل بقية عناصر العرض الأخرى. وقد أفرد بريشت للشخصية أهمية خاصة، لكنه عدّل شكل تعبيرها وركّز على سلوكها الذي يُعبّر عنه على مستوى الكلام ومستوى الحركة\* والوضعيّات. وهذا السلوك هو سلوك اجتماعي تاريخي ولهذا يُقال إن مسرح بريشت هو مسرح الغستوس\*.

- على مستوى العرض تكون الخشبة في العرض المَلحمي خشبة فارغة يُغيب عنها الديكور التقليدي. إلا أن الأغراض المُستخدمة فيها تكون غالباً أغراضاً واقعية لأنها تُبلور العلاقة بين الإنسان والواقع، وهذا ما نجده في مسرحية «الأم شجاعة» حيث تُلعب القرية دوراً أساسياً في تصوير علاقة الأم شجاعة بواقعها (انظر العرض المسرحي). كذلك استعمل

الفعل الدرامي\* يتجلى لديه على كلّ المستويات: مستوى الخطاب\* المسرحي الذي يتضمّن الجوار\* والسرد\* والأغاني، ومستوى المضمون ومستوى الأداء. كما أن الحكاية تبدو لديه في نهاية الأمر سيرة للشخصية\* أو مساراً يُشكّل الغستوس الأساسي *Gestus fundamental* الرابط بين مكوناتها. وقد استخدم بريشت القالب السردّي في عرض الحدث بحيث تُروى الحكاية على أنها جرت في الماضي، وهنا يظهر أن المهم ليس «ما حدث» وإنما «كيف حدث».

ولأن الحكاية تُعرض حدثاً جرى في الماضي، فإن بُنية العمل المَلحمية القائمة على السرد تعتمد شكل التقطيع\* إلى لوحات تُشكّل كلّ لوحة منها نموذجاً أو موقفاً ما ضمن الامتداد الزمني. والامتداد الزمني يُسمح بتبيان التحول لدى الشخصية (تحول «غالي غاي» في مسرحية «رجل برجل»).

- لا تُوجد في مسرح المَلحمي بُنية تصاعديّة كالتّي نجدها في المسرح الدرامي. فالتقطة\* فيه تُغيب، ولا توجد ذروة\* للحدث، كما أن الصراع فيه لا يُطرح كصراع مُعلن ومباشر بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والعالم، وإنما يقوم المُفترج باستنتاجه استنتاجاً. وغالباً ما يُستبدل الصراع بمبدل التناقض\* (التناقض بين السلوك والكلام، والتناقض في التصرفات)، وهذا ما يبدو في إعداد بريشت للمسرحيات الدرامية بحيث تأخذ الصُّبغة المَلحمية، ففي مسرحية «كوريولانس» التي أعدها عن وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) يَمّ مشهد المحاكمة الذي يُشكّل ذروة الصراع خارج الخشبة. وحتى عند وجود موقف

مُستوى التطبيق.

تأثير بريشت:

في يومنا هذا يُعتبر مسرح بريشت المُلحمي من الكلاسيكيات لأنه شكّل مَحطة هامة في تاريخ تطوُّر المسرح.

على الرغم من أنّ بريشت تنقّل بين دول أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفيتي، إلّا أنّ مسرحه المُلحمي لم يَتَشَرّ في العالم إلّا بعد الخمسينات، ومن خلال جولات فرقة «البرلينر انسامل» التي أدارها بعد عودته إلى ألمانيا الديمقراطية، وتلك في ذلك زوجته هيلينا فاينغل H. Weigel التي تابعت عمله بعد موته وفرضت أسلوب عمله كما هو دون أية إمكانيّة للتغيير (انظر نموذج العُرْض).

في الخمسينات، ومع انتشار طُروحات المسرح السياسي في فرنسا، بُنيت مجموعة من المثقّفين والفكرّيين مثل برنار دورت B. Dort ورولان بارت R. Barthes في مجلّة «المسرح الشعبي» أفكار بريشت المسرحيّة. وقد اعتُبر المسرح المُلحمي في حينه نقيض مسرح العبث الذي لا يَلتزم بقصّة. وقد كان تأثير بريشت على المسرح في العالم واضحاً، خاصّة على مُستوى تحرير العُرْض المسرحي من القوالب السائدة، وعلى مُستوى آليّة تحضير العَمَل المسرحي بما في ذلك إعداد النصوص وتكوين الفرق وأداء المُمثّل والتعامل مع مكوّنات العُرْض. وكذلك على المُستوى التقني إذ إنّه أسس نظرة جديدة في مُقارَنة العُرْض (انظر الدراماتورجيّة). على مُستوى الكتابة كان تأثير بريشت والمسرح المُلحمي واضحاً في أوروبا وبقية أنحاء العالم. ومن الكُتّاب المسرحيين الذين تأثروا به الإنجليزيّ جون أردن J. Arden (١٩٣٠-)

بريشت في المسرح المُلحمي اللافتات التي تُعَلِن عن المكان والزمان ومُجرّيات الحدث، لا بل إنّ الشخصيات بحدّ ذاتها غيمن قِراغ المكان تُصبح علامة تدلّ على المكان والزمان، ومثلها أيّ عُرْض من أغراض العُرْض.

رَفَض بريشت مبدأ الجدار الرابع الذي هو أساس مبدأ الإيهام في المسرح وألغى السّتارة في بعض الأحيان، واستخدم إضاءة ثابتة يَرى المُتفرّج مصدرها، وجعل الخشبة تُعَلِن على أنّها خشبة مسرح بشكل دائم من خلال عناصر تُبرِز المسرح (لافتات، توجّه للجُمهور إلخ) وبذلك لا تعود الخشبة صورة مُصغّرة عن العالم ولا مرآة لواقع المُتفرّج، وإنّما تتحوّل إلى مَبَرٍّ للمُحاكمة والتقد.

كذلك تُبرِز المسرحيّة في أداء المُمثّل الذي يَروي مسار شخصيّة ولا يُمثّل نفسه فيها وإنّما يَتَعمّد عنها باستمرار. وهذه عناصر استمدّها بريشت من تقنيّات المسرح الشرقي ولا سيّما الصيني. وقد تعرّف بريشت أيضاً على مسرح النوا اليابانيّ وتعاليم المُنظّر اليابانيّ زيامي Zeami (١٣١٣-١٤٤٣) عن طريق الترجمات الإنكليزيّة التي قَدّمتها إليزابيث هاويتمان E. Hauptmann لهذه النصوص.

على صعيد العلاقة مع المُتفرّج، انطلق بريشت من فكرة المواجهة بين فضائين هما فضاء المُتفرّج وفضاء العُرْض. وهذه العلاقة تبدأ بتعرّف وتعلّل، ثُمَّ تتحوّل إلى تباعد تدريجيّ يصل إلى مرحلة اتّخاذ الصالة موقعاً ممّا يُعرّض عليها. أي إنّ عمل المُتفرّج عند بريشت يبدأ حين ينتهي العُرْض حسب تعبير الفيلسوف الفرنسيّ لوي التوسير L. Althusser. ونذكر هنا أنّ هذه النقطة بالذات لم تتحقّق دائماً على

طريق التعامل المُباشِر مع فرقة البرلينر انسابل، وهذه حالة العراقي يوسف العاني (١٩٢٧-١٩٨٢) الذي عوّل مع الفرقة اعتياداً من عام ١٩٥٨، وكذلك السوريين عادل قره شولي ونبيل حقار الذي ترجم العديد من مسرحيات بريشت عن الألمانية. ومنهم من تعرّف على هذا المنهج من خلال مشاهدة عروض بريشت في ألمانيا مثل العراقي عوني كرومي (١٩٤٥-٢٩)، ومنهم من قام بإعداد مسرحياته بحيث تتلاءم مع الواقع العربي، وهذا ما حقّقه اللبناني جلال خوري (١٩٣٤-١٩٩٢) الذي أعد مسرحية «صعود أرتورو إي» لبريشت مع روجيه عساف (١٩٤١-١٩٦٦)، وأعاد تقديمها في عام ١٩٨٢ تحت اسم «زملك يا ريس»، كما قدّم مسرحية «جعا في القرى الأمامية» المُستَمَدّة من مسرحية «عظمة ويوس الرايخ الثالث»، وغير ذلك من الأعمال المُستَمَدّة عن بريشت مثل «وايزمانو بن غوري وشركاه». من جانب آخر تالتت ترجمات بريشت إلى العربية عن الفرنسية والإنجليزية كما فعل المصري بكر الشراقوي الذي ترجم عن الإنكليزية في السبعينات بعض مسرحيات بريشت.

بنس المنحى تعرّف المسرحيون العرب على المسرح المَلحمي عبر كتابات الغرب عنه، أو عبر مشاهدة عروض تعتمد يقيّاته، فكان ذلك بداية موجة استخدام الأسلوب البريشتي في الإخراج. نذكر من هؤلاء المُخرجين العراقيين إبراهيم جلال (١٩٢٣-١٩٩٢) وقاسم محمّد (١٩٣٥-١٩٩٥) واللبنانيّين يعقوب الشلراوي (١٩٣٤-١٩٩٤) وروجيّة عساف (١٩٤١-١٩٩٥) والجزائريّ عبد القادر عللول (١٩٢٩-١٩٩٥). جدير بالذكر أنّ التعرّف على المسرح المَلحمي توافقت مع توجّه المسرح العربيّ إلى استخدام عناصر

والألمانيّين ماكس فريش M. Frish (١٩١١-١٩٩١) وبيتر فايس P. Weiss (١٩١٦-١٩٨٢) والفرنسيّ آرمان غاتي A. Gatty (١٩٢٤-١٩٩٢) ولإيميه سيزير A. Césaire (١٩١٣-١٩٩٢). لكنّ تأثير نظرية المسرح المَلحمي على المسرح العربيّ ظلّت على مُستوى العرّض أكثر منها على مُستوى الكتابة.

جدير بالذكر أنّ المسرح الشرقيّ الذي كان مصدر الإلهام لبريشت عاد وأخذ منه يقيّات المسرح المَلحمي ويقيّات التغريب بشكل واع، وهذا ما حقّقه المُخرج اليابانيّ سيندا كوريّا Senda Koreya (١٩٠٤-٩٠) الذي درس عند بيسكاتور ويُعتبر أوّل مَنْ عرّف الجمهور اليابانيّ بمسرح بريشت. كذلك فإنّ فرقة طوكيو أنسامبل التي أسّسها هيرا واتاري Hira Watari على غرار البرلينر أنسامبل اختصّت بتقديم مسرحيات بريشت. في العالم العربيّ عرّف بريشت منذ الستينات. فقد تُرجم كتاب «الأورغانون الصغير» إلى العربية في مجلة «المسرح اليصريّة» في آب ١٩٦٥، وكان قد سبق ذلك ترجمات عن الألمانية لمسرحيات بريشت قام بها المصريّ عبد الغفار مكاوي، وكذلك عبد الرحمن بدوي منذ عام ١٩٥٨. وقد قدّم أوّل عرض لمسرحية بريشت «الاستثناء والقاعدة» في مصر من إخراج فاروق النمرdash عام ١٩٦٤. وقلّمها أيضًا في نفس السنة السوريّ شريف خزندار (١٩٤٠-١٩٩٠) في دمشق. والواقع أنّ نظرية بريشت حول المسرح المَلحمي دخلت العالم العربيّ بزخم بين المُثَقّفين لأنّ طروحاته الأيديولوجيّة توافقت مع فكرة الالتزام السياسيّ التي سادت في تلك الفترة، ومع الرغبة في إيجاد قالب مسرحيّ يتوجّه للجماهير العريضة. من المسرحيين العرب من تعرّف على نظرية المسرح المَلحمي عن

موسيقى مُعيّنة واستثارة أحاسيسه من خلال تحقيق التداخل بين النص والصورة والموسيقى. تكون الموسيقى في هذه الحالة نقطة انطلاق العرض، فهي تحول بعداً درامياً وهي التي تُروى الحدث بالإضافة إلى أنها تُشكّل ما يُسمّى الديكور السمعي *Décor sonore* الذي يُعطي إيقاعاً للحدث ويؤكد على درامية الزمن.

ارتبط هذا النوع من العروض بالتجريب منذ الخمسينات، وتطوّر في الستينات باتجاهين هما مسرح الآلات *Théâtre Instrumental* والمسرح الصوتي *Théâtre vocal*. وقد كان منذ ظهوره يرمي إلى التميّز عن الأوبرا وعن الموسيقى التصويرية المُرافقة للعرض المسرحي. لكن في السبعينات صار تمييز المسرح الموسيقي يُشمل أشكالاً مُتنوعة من العروض منها إخراج الأوبرا، ومنها عروض مسرحية تُشكّل الموسيقى الصوتية فيها إلى جانب الصورة العنصر الأساسي، وهذا ما نجده في عروض الأمريكي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) والإيطالي كارميلو بينه C. Bene (١٩٣٧-) والأميركية مريدبت مونك M. Monk، ومنها عروض تُستلَب روحية الشعر من خلال صياغته في مقطوعة موسيقية، وهذا ما حاول تحقيقه الموسيقي الفرنسي بيير بوليز P. Boulez (١٩٢٥-) عندما ألف عملاً موسيقياً انطلاقاً من قصيدة «الوطرقة دون صاحب» للشاعر الفرنسي رونيه شار R. Char وحولها إلى عرض، ومنها عروض تُقدّم على تناغم الموسيقى مع الإضاءة والمؤثرات البصرية كما في عروض الفرنسي جان ميشيل جار J.M. Jarre.

من الأعمال التي تُندرج في إطار المسرح الموسيقي عروض الفرنسي جورج أبرجيس G. Aperghis الذي كتب عدّة أعمال منها «قصة الكتاب» (١٩٧٦) وغيرها، وأعمال المُخرج بيير

مُستقاة من التراث المحليّ مثل الحكواتي والراوي واستخدام الأغاني في المسرح. بل يُمكن أن نقول إنّ مسرح بريشت الملحمي كان من الأسباب التي أدّت إلى فتح عيون المسرحيين العرب على إمكانية العودة إلى التراث واستقاء عناصر مسرحية محليةّ منه. ونذكر في هذا الإطار أعمال روجيه عساف مع فرقة الحكواتي في لبنان، وأعمال المغربي الطيب الصديقي (١٩٣٧-) المُستعَمّة من التاريخ والتي تُحول طابعاً ملحمياً وأهمّها «معركة الملوك الثلاثة» و«مولاي اسماعيل» و«مولاي إدريس» و«نحن». كذلك يُمكن أن نجد الطابع الملحمي التاريخي في مسرحية «حرب الألفي عام»، وفي مسرحية «الرجل ذو الجذء المطاطي» للجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩). وبشكل عام فإنّ توجه التأسيس في المسرح العربيّ كانت نتيجة التأثير بنظرة المسرح الملحمي على صعيد التأليف، وهذا ما نجده في مسرحيات مثل «آه يا جيفارا» (١٩٦٩) للمصريّ ميخائيل رومان (١٩٢٠-)، ومسرحية لومومبا أو القناع والخنجر (١٩٧٣)، والمسرحي رؤوف مسعد، ومسرحية «اتفرج يا سلام» (١٩٦٥) للمصريّ رشاد رشدي، ومسرحية «سهرة مع أبي خليل القباني» وحفلة سمر من أجل ٥ حزيران» للسوريّ سعد الله ونوس (١٩٤١-).

انظر: درامي/ملحمي، شكل مفتوح/شكل مُغلَق، الغستوس، الترفيه.

## ■ المسرح الموسيقي Musical Theatre Théâtre Musical

تسمية ظهرت حديثاً لنوع من العروض تلعب الموسيقى فيه الدور الأساسي. يهيّذ المسرح الموسيقي إلى توريث المُتفرّج ضمن حالة

هذه الكلمة بمصطلح محدد لأن كلمة «المسرحية» التي هي أقرب ترجمة عربية لهذا المصطلح مُشتقة من فعل مَسَرَحَ الذي يَمْتَدِعي في ذهن المُتلقّي معنى تحويل وإعداد\* مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح، وهو ما يُطابق باللغات الأجنبية كلمتي *Théâtralisation* و *Dramatisation* (انظر الإعداد)، فيقال مَسَرَحة الرواية ومَسَرَحة القصيدة إلخ، في حين أنّ المعنى المقصود هنا هو ما يُشكّل الخصوصية المسرحية\* (ماهية المسرح) في العمل المسرحي، تمامًا كما يُقال عن الأدبية *Littérarité* إنّها خصوصية الأدب *Littérature* في العمل الأدبي. أمّا تعبير التَمَسُّرُح الذي استعمله الكاتب المصري يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١)، فيُعْطِي أحد معاني الكلمة فقط، لأنّه يُعَيِّر عن حالة تَنَجُّم عن إضفاء طابع المسرحية على أية ممارسة.

ولادة تعبير المسرحية مُعاصر لولادة تعبير الأدبية *Literaturnost* الذي أطلقته حَلقة براغ للتمييز بين مُكوّنات العمل اللغوية التي تُحدّد ماهية الأدب، وبين الأدب في حالته النهائية كتنتاج إبداعي.

كان ظهور مفهوم المسرحية في الغرب في بداية القرن العشرين تمييزاً عن الحاجة في تلك المرحلة للخروج بالمسرح عن نطاق الأدب والكلمة، وإعلانه كفرّاً مُستقلّ له خصوصيته المشهّدية التي تبرز في لغة العرض. يتدرج ذلك ضمن ردة فعل على المسرح الإيهامي *Théâtre d'illusion* المُخلَق الذي يُخفي أعرافه ليُطرح نفسه كمُحاكاة\* تصويرية للواقع (انظر الخصوصية المسرحية). وعلى الرغم من ذلك فإنّ تعريف المسرحية بخطوطها الواسعة كحالة مُختلفة عن الطبيعيّ والعاديّ وكنوع من

بارات P. Barrat الذي أخرج مسرحية «واحد ضد الجميع» (١٩٧١) ضمن هذا التوجّه. انظر: الموسيقى والمسرح، المسرح الفئاني، المؤثرات الصوتية.

## ■ مَسَرَحُ الْهَوَاءِ الْعَلَوِيّ *Open air theatre*

### *Théâtre de plein-air*

انظر: العمارة المسرحية، الشارع (مسرح-)، المكان المسرحي.

## ■ الْمَسْرُوحَةُ *Theatrality/Theatricality*

### *Theatralité*

مفهوم تَبَلُّور نظرياً مع محاولة تحديد خصوصية ما يُشكّل ماهية المسرح من الناحية الفلسفية ضمن ما سُمّي نظرية المسرح *Théorie du théâtre* ومن الناحية النقدية فيما سُمّي علم المسرح *Théâtrologie*، ومع مُحاولة إبراز هذه الخصوصية على مُستوى الكتابة والعرض.

من الضُعب إعطاء تعريف مُحدّد لمفهوم المسرحية لأنّه استُخدم في سياقات مُتنوّعة ومُختلفة. يُعتبر المسرحي الروسي نيقولاي أيفرينوف N. Evreinoff (١٨٧٩-١٩٥٤) أوّل

من استُخدم هذا المصطلح عام ١٩٢٢، وقد اشتقّه من صيغة مسرحي بالروسية *Teatralnost* للدلالة على ماهية المسرح وما يُشكّل جوهره. وقد أتى ذلك في سياق أبحاثه حول ولادة الأديان، إذ طرح فكرة أنّ الأديان وُلدت من الحاجة الفطرية لدى الإنسان لمَسْرُوحَةِ أَلغاز الوجود. وقد ذهب إلى أبعد من ذلك حين أكّد أنّ كلّ إنسان يَحمِل في داخله رغبة في تغيير هيئته والتفكير بهيئة أخرى، وهذه الرغبة تُعادل الحاجة الجسدية للطعام وغيره.

في اللغة العربية يَصْمُغُ التعبير عن مضمون

مفتوح/ شكل مُغلق).

ولتحقيق ذلك استلهم المسرحيون عناصر موجودة أصلاً في كثير من الأشكال المسرحية القديمة مثل المسرح الشرقي التقليدي والمسرح اليوناني حيث يهيمن طابع الأسلية على مكونات العرض، وحيث يقوم الخطاب على التناوب والتلازم بين السرد والقول، وبين غناء الجوقة وجوار الشخصيات. كذلك فإن أشكال المسرح الشعبي، وعلى الأخص السيرك والكوميديا ديلارته شكّلت مصدر إلهام لكثير من المسرحيين الذين وجدوا فيها عناصر لقيمة واضحة. كما أنّ بعض العناصر التي كانت موجودة في مسرح القرون الوسطى وفي جمالية الباروك التي طبعت المسرح الإسباني والمسرح الإليزابيثي استُخدمت بغاية تحقيق المسرحية (المسرح داخل المسرح)، التوجه للجمهور، وجود مدير اللعبة *Meneur de jeu* على الخشبة).

في يومنا هذا يتم إبراز المسرحية على صعيد العرض من خلال وسائل تكبير الإيهام وتقطع التسلسل الدرامي وتُذكر المُتفرّج بوجوده في المسرح. ويتم ذلك من خلال تغيير ظروف العرض المعتادة بما في ذلك شكل المكان وشكل الأداء (الطابع العمي والحركات الرمزية واستخدام الاقنعة) ومن خلال إبراز الأعراف المسرحية بشكل مقصود كتنصير يُرجع إلى المسرح، واستخدامها خارج سياقها التاريخي.

على صعيد التلقي يمكن أن تؤدي المسرحية إلى إخراج المُتفرّج من سلبية ومن حالة التقني الانفعالية البحتة، وذلك بدعوته لأن يفكر ويحلل ليفكك هذه الأعراف ويُعيدّها إلى سياقاتها التاريخية، وهذا ما انطلق منه المسرحي الألماني برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦) في

الاصطناع والإيهام يجعل من المُحاكاة بعد ذاتها نواة للمسرح لأنها حالة إيهامية مُصطنعة.

وقد عرّف الناقد الفرنسي رولان بارت *R. Barthes* عام ١٩٥٤ المسرحية على أنها «المسرح بدون النص» (أي بدون الجانب الأدبي في النص المسرحي)، وبأنها مجموعة العلامات التي تتشكل على الخشبة انطلاقاً من مُخطّط الحدث المكتوب، وبالإضافة إليه، مع كلّ ما يحمله ذلك من تأثير على المُتلقي. انطلاقاً من هذه المُعطيات فإن المسرحية بمعناها الدقيق هي كلّ ما يحول طابع التفرّج *Le Spectaculaire*، وكلّ ما يحول طابعاً مُصطنعاً (بمعنى اختلافه عما يوجد في الحياة العادية) في النص والعرض، وكلّ ما يتنصّر الازدواجية (المُمثل والشخصية) التي يؤديها، الديكور والمكان الذي يوحي به إلخ. من هذا المُنتقل فإن كلّ عمل مسرحي مهما كان أسلوبه يحول نوعاً من المسرحية تتفاوت نسبتها من نوع إلى آخر.

كان الإعلان عن المسرحية وسيلة لجأ إليها المسرحيون في مرحلة البحث عن الخصوصية المسرحية في النصف الأول من هذا القرن لتنضير المسرح الإيهامي بعد أن وصل إلى طريق مسدود بتغيّره للجانب اللغوي فيه. وقد استُخدمت عملية المسرحية بشكل مُعلن لكسر الإيهام من خلال الإعلان عن المسرح كمسرح، أي كشف الأعراف المسرحية وإبرازها كعناصر لها مرجعها في المسرح وليس في الواقع، واللجوء إلى وسائل تكشف آلية إنتاج العمل المسرحي بدلاً من إخفائها، وتُذكر المُتفرّج بوجوده في المسرح (انظر الإنكار، التفرّب). كذلك فإنّ اللجوء إلى إعلان المسرحية لم يكن مُنصراً له علاقة بالأسلوب والشكل فقط، وإنّما وسيلة للوصول إلى بُنية مسرحية مُغايرة (انظر شكل

قصيرتان أو أكثر.

#### بُنية المسرحية من فُصل واحد:

- المادّة الدرامية فيها مُكثّفة لا تحُول تطوُّراً درامياً كبيراً، فهي تتركز على موضوع واحد يُبرز أزمة أو حالة أو يطرح مرحلة في حياة شخصية\* ما دون الدخول في التفاصيل. وهي لذلك لا تحتلّ الحركات الثانوية. كذلك تميّز هذه المسرحية بسرعة الإيقاع\* وبوحدة المكان وبقلّة عدد الشخصيات التي تُصوّر بعلامتها العامة.

يُعتبر السويديّ أوجست ستريندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) من أهمّ الذين كتبوا مسرحيات في فصل واحد. فقد ألف مجموعة من إحدى عشرة مسرحية كتبت بين ١٨٨٨ و١٨٩٢ أشهرها مسرحية «الأب». كما قدّم لها بدراسة حول هذا الشكل المسرحي نُشرت عام ١٨٨٩. كذلك يُمكن أن نذكر مجموعة المسرحيات ذات الفصل الواحد التي كتبها الروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وأشهرها «الدب». كذلك كتب البلجيكيّ موريس ميترلينك M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) جدّة مسرحيات من فصل واحد أطلق عليها تسمية «مسرحيات الجُمود» منها «العيان»، و«في داخل البيت». وكتب الأميركيّ ثورنون وايلدر Th. Wilder (١٨٩٧-١٩٧٥) ١٤ اسكتشاً قصيراً من فصل واحد. كذلك كتب الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) مسرحية من فصل واحد أسماها «فصل من دون كلام». ومن المسرحيات ذات الفصل الواحد الشهيرة نذكر مسرحية «قصة حليقة الحيوان» للكاتب الأمريكيّ إدوارد آبي E. Albee (١٩٢٨-) ومسرحية «روح إيلينورا»

نقده للمسرح الأرسططالي\*. وقد استثمر بريشت المسرحية بشكل واضح ووظفها في مسرحه الملحمة (انظر التفرّب).

من جهة أخرى فإنّ المسرحية كاسلوب توافقت أيضاً مع الدعوة إلى العودة بالمسرح إلى أصوله الفلسفية. فقد اعتبر الفرنسيّ أنطون آرثو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) أنّ ماهية المسرح تكمن في الحركة\* وليس في الكلمة، ولذلك دعا إلى مسرح يتخلّص من سيطرة النصّ ويتحوّل إلى مُمارسة فلسفية لها بُعد ميتافيزيقيّ وإلى وسيلة تعبير تتجاوز اللغة والنحو كوسيلة للتواصل\*.

تناولت أبحاث سوسولوجيا المسرح\* هذا البُعد بالتحليل، فقد تقصّت أبعاد المسرحية في الطقوس وفي الحياة اليومية من خلال البحث عن العلاقة بين الطقس\* والمسرح، واللُوب\* والمسرح، وبين المسرح والحياة\* العادية، وذلك ضمن التوجّه لاعتبار العمل المسرحيّ مُمارسة اجتماعية لها علاقة بالحاجة الفطرية للُعب والتكرّر والفُرجة، واعتبار أنّ كلّ ما يخرق العاديّ في الحياة اليومية يحول شيئاً من المسرحية (انظر اللُوب والمسرح).

انظر: الإنكار، التفرّب.

#### «مسرحية الفصل الواحد» One act play

##### Pièce en un acte

تسمية تُطلق على نوع من المسرحيات القصيرة تطوّر بشكل خاصّ في نهاية القرن التاسع عشر. ويمكن مقارنة مسرحية الفصل الواحد نسبةً إلى المسرحية العادية بالقصة القصيرة نسبةً إلى الرواية. تتراوح مدّة عرض مثل هذا النوع من المسرحيات بين عشرين وخمسين دقيقة، وقد تُقدّم في عرض واحد مسرحيتان



أصل كلمة *Vraisemblance* الفرنسية و *Verisimilitude* الإنجليزية منحوت من الكلمتين اللاتينيتين *Verus* التي تعني الحقيقة، و *Simili* التي تعني المشابهة. في اللغة العربية قُدمت ترجمات مُختلفة لهذا المُصطلح منها «مُشابهة الحقيقة»، و«مُشابهة الطبيعة»، و«مُحاكاة الواقع الاحتمالية»، كما أُضيف إليها أحياناً تعبير «على مُقتضى الرُجحان والضرورة»، أو «مُقتضى الاحتمال والضرورة»، وهذا ما ورد في مُختلف ترجمات «فنّ الشّعر» لأرسطو (Aristote ٣٨٤-٣٢٢) إلى السريانة ثمّ إلى العربية.

والواقع أنّ هذا المفهوم لا يوجد بالمُطلق، طالما أنّ الحقيقة ليست مُطلقة، وطالما أنّ تصوير الواقع لا يتمّ دائماً بأسلوب واحد. لذلك فإنّ وجوده ومعناه يرتبط بأعراف فكرية وفنية مُشتركة بين العمل ومُتلقيه، ويتعلّق بمدى استعداد المُتلقي للدخول في العالم الخياليّ للعمل. وقد اختلفت النظرة إلى هذا المفهوم باختلاف المُصور والحُفصارات وتطوُّر الجُماليّات، لذلك لا يُمكن النظر إلى هذا المفهوم بنسّ الطريقة في مَسارح ذات طبيعة مُختلفة. فالمسرح في الغرب سعى بشكل دائم لتصور الواقع ومُشابهته عبر المُحاكاة والإيهام بما هو حقيقيّ، وقَرَضَ بذلك عملية تلوّن تقوم على الربط أو الإرجاع إلى الواقع والمُقارنة به. بالمُقابل لم يتمّ التعامل مع هذا المفهوم بنسّ الطريقة في المسرح الشرقيّ التقليديّ مثلاً، وكلّ أنواع المسرح التي تَمْتدُّ إلى الأسلبة وتُغلّن المُسرحيّة وتقوم على أعرافٍ مسرحية صارمة.

طرح أرسطو في كتاب «فنّ الشّعر» (الفصلين السابع والثامن) مفهوم مُشابهة الحقيقة على مُقتضى الاحتمال والضرورة *Eikos* وربطه بمُحاكاة الطبيعة، لكنّه اعتبره معياراً عقليّاً

للكاتب الروسيّ أ. لوناتشارسكي A. Lounatcharski (١٨٧٥-١٩٣٣) ومسرحية «جمهورية فرحات» للمصريّ يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) ومجموعة المسرحيّات من فصل واحد التي كتبها المصريّ توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) وجميعها تحت عنوان «مسرح المجتمع» و«المسرح المتّخ». توفّق الناقد الألمانيّ بيتر زوندي P. Zondi في كتابه «نظرية الدراما الحديثة» عند ظاهرة كتابة المسرحيّات من فصل واحد، واعتبر أنّ «توجهه مُؤلّفين مثل سترويندبرغ والقرونسي إميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) وميتزلنك والنمساويّ هوغو فون هوفمانشتال H. Hofmannsthal (١٨٧٤-١٩٢٩) والألمانيّ فرانك فيديكند F. Wedekind (١٨٦٤-١٩١٨) وفيما بعد الأميركيّ أوجين أونيل E. O'Neill (١٨٨٨-١٩٥٣) والإيرلنديّ ولييم بيتس W. Yeats (١٨٦٥-١٩٣٩) وغيرهم بعد عام ١٨٨٠ إلى كتابة مسرحيّات «الفصل الواحد» هو دليل على وجود أزمة في الدراما» يُفسّر بغياب النظرة المُستقبلية في تلك المرحلة، لأنّ الدراما تقوم على التوتّر وتُفترض نظرة على المُستقبل.

انظر: مسرح المُخبرة، مسرح الجُيب، المسرح الخميني.

## ■ مُشابهة الحقيقة Verisimilitude

### Vraisemblance

مفهوم جماليّ عامّ يرتبط بكلّ الفنون والآداب التي تقوم على مُحاكاة واقع ما. وهو يَرِدُ خاصة عندما يتعلّق الأمر بتنظيم شكل وامتناد وبنية العمل الأدبيّ والفنيّ بحيث يكون مقبُولاً للعقل البشريّ ويحوّل نوعاً من المصادقة *Credibilité*.

اختلاف التفسيرات باختلاف المدارس الجمالية المتبعة. وقد كان موضع تساؤلات على المستوى الجمالي والفلسفي تمحورت في معظمها حول مسألة علاقة الأدب والفن بالواقع، وموقع الخيال ضمن هذه العلاقة. يُعتبر المنظر الإيطالي كاستلفيترو Castelvetro (١٥٠٥-١٥٧١) المنظر الأساسي لهذا المفهوم في الغرب في عصر النهضة. وقد ربط بين مشابهة الحقيقة وقاعدة الوحدات الثلاث\* في المسرح، وذلك في كتابه «فن الشعر» (١٥٧٠) الذي قسّر فيه كتاب أرسطو.

من أهم المدارس الجمالية التي ركزت على مشابهة الحقيقة المدروسة الكلاسيكية\* في القرن السابع عشر، متأثرة في ذلك بالأفكار الإيديولوجية والأخلاقية والجمالية المهيمنة، والتي تفترض أن العمل الأدبي والفني يجب أن يقدم الطبيعة الجميلة *La belle nature*. وقد كان هذا المفهوم أساس ويحور الرؤية الجمالية التي تبنتها الكلاسيكية في المسرح. والواقع أن مفهوم مشابهة الحقيقة لم يعد يتعلق بأسلوب طرح الحقيقة بقدر ما صار يعني الالتزام بالواقع المُفترض، وبالمثل التي تفترضها قواعد المجتمع، ومنها قاعدة حسن اللياقة\*. أي إنه اكتسب منحى أخلاقياً وإيديولوجياً يُحدد رؤية الواقع، ويربط بين العمل وذوق الجمهور وما يتقبله من مفاهيم. ولذلك كان الكتاب يُجرون تعديلات على القصص المستمدة من الأساطير القديمة ليُقدموها ضمن منطق العصر، وقد قام الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) في مسرحية «فيدرا» بتوزيع مسؤولية الأعمال السيئة بين فيدرا وبين مربيته لأنه اعتبر أن الملوك والأمراء لا يمكن أن يرتكبوا أفعالا شنيعة.

يُحكم العمل على مستوى تسلسل الأحداث وعلى مستوى الأسلوب. وقد ورد ذلك في سياق حديثه عن منطقية الأحداث وتسلسلها وعلاقتها ببعضها بعضاً. فقد أكد أرسطو أن مشابهة الحقيقة تتحقق من خلال الربط ما بين الجزئيات ربطاً منطقياً ضمن منظر التتابع السببي (سبب-نتيجة) مما يعني أن هذا المفهوم كان يرتبط بالنسبة لأرسطو بصميم عملية بناء المسرحية. وقد ميز أرسطو بين التاريخ والأدب انطلاقاً من هذه النقطة حيث اعتبر أن الأدب الذي يصور الكليات يطرح ما هو مُتخيل كما لو أنه وقع، في حين أن التاريخ يعني بما وقع فعلاً، ولكنه يصور الجزئيات.

وقد ربط أرسطو بين هذا المفهوم والتطور الدرامي للمسرحية مُعتبراً أن الانقلاب\* والتعريف\* في الحكاية\*، من حيث إنهما يستثيران الخوف والتشفقة\* وحققان التأثير\* التطهيري، يجب أن ينبجا عن نظم الأحداث. كما اعتبر أن المفاجأة تكون أكبر تأثيراً عندما تأتي على غير توقع، مع الالتزام بالعلاقات السببية. وبشكل عام فإن مفهوم مشابهة الحقيقة لم يَمُنْ بالنسبة له ما هو حقيقي، وإنما ما يبدو حقيقياً ومنطقياً للمتلقي. وهذا الأمر يرتبط بوضع المتلقي وقدرته على تصديق العمل المُتخيل الذي يُقدم له. وقد أكد أرسطو على هذه الناحية حين أعلن أن مشابهة الحقيقة يجب أن تتم في المسرح إما حسب الضرورة (ما يمكن أن يقع) أو حسب الحقيقة (ما يقع فعلاً). كما أكد أن المقبول المستحيل أفضل من الممكن غير المقبول (الفصل الثامن عشر، الفصل الخامس والعشرين).

يُعتبر موقف أرسطو الأساس الذي استندت عليه المواقف اللاحقة من هذا المفهوم، مع

لأعمال شكسبير) أعطوا تحديدًا جديدًا لهذا المفهوم وريطوه بعملية التلقي حين اعتبروا أنه نوع من الانشقاق الضمني بين المُفَرِّج والكتاب يتحقق الإيهام من خلاله خارج نطاق القواعد المسرحية. أي إنهم ربطوا مُشابهة الحقيقة بعملية تحقيق الإيهام. أما الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) فله موقف مُتميز إذ إنه لم يَنْفِ ضرورة مُشابهة الحقيقة، لكنه أعطى مكانة هامة للإبداع أيضًا حين وضح أن المسرح يستخدم عناصر من الواقع إلا أنه يُقدِّمها بشكل مُغاير لأن الفن مُختلف عن الطبيعة، وأن الفنان يُمكن أن يتأثر بالأنماط الموجودة في الطبيعة، لكنه يُوصلها بفنّه للكمال. وقد طرح ديدرو المُفارقة *Paradoxe* التي تكمن في عمل المُمثل بهذا الخصوص، فهو مُضطرٌّ للمحاكاة، وفي نفس الوقت يجب أن يعتمد عن دوره للنظر فيما يُقدِّمه وللتوصل إلى الحكم والنقد.

على الرغم من أن المسرح الرومانسي في القرن التاسع عشر قاعدة الرُحَدَات الثلاث، إلا أنه تَمَسَّك بقاعدة مُشابهة الحقيقة لأنها شكَّلت جزءًا من تحقيق الإيهام خاصة وأن مواضيع هذا المسرح كانت ترتبط غالبًا بالتاريخ.

في المسرح الحديث، لم تُعدَّ مُشابهة الحقيقة شرطًا، خاصة وأن المسرح لم يُقدِّم يَهْتَم بتصوير الواقع بشكل إيقوني. على العكس نجد في المسرح الحديث توجُّهًا واضحًا للإعلان عن المسرحية واللجوء إلى الأسلية والشُّرعية\*. وقد قام مسرح البَثْ\* على مُواجهة المُفَرِّج بحرْق قاعدة مُشابهة الحقيقة. بالمُقابل ظَلَّت هذه القاعدة أساسًا للأعمال الدرامية في السينما والتلفزيون لأنها تعتمد المُحاكاة بالصورة.

انظر: المُحاكاة وتصوير الواقع، الإيهام، القواعد المسرحية، قاعدة حُسن اللياقة.

جدير بالذكر أن جمالية الباروك\* التي سبقت الكلاسيكية كانت تقوم على موقف مُغاير تمامًا من الطبيعة حين قُلِّمت ما هو غرائبي ومُشوَّه وعجيب كما في مسرح الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) والإسباني كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١). أي إن الطبيعة التي كانت تُحاكيها مسرحيات الباروك هي الطبيعة بكل أشكالها، الجميلة منها والقيحة.

اعتبرت الكلاسيكية مُشابهة الحقيقة قاعدة من قواعد\* الكتابة، وطبقتها بشكل صارم في التراجيديا، بينما كان الحال مُختلفًا بالنسبة للكوميديا\* وخاصة الكلاسيكية. فمع أنها أقرب إلى الواقع بلغتها ومواضيعها إلا أن الالتزام بقاعدة مُشابهة الحقيقة كان فيها أقل. فقد كان الجمهور يُحبُّل منوط السُّدقة بشكل كبير في الكوميديا، وكذلك كانت الكوميديات تنتهي بخاتمة\* مُفَعَّلة تتناهى مع قاعدة مُشابهة الحقيقة ولكنها تُبَلِّغ ضمن أعراف النوع الكوميدي (انظر الآلة الإلهية).

في القرن الثامن عشر والتابع عشر، عالج المسرح مشاكل أقرب إلى الحياة اليومية من التراجيديا فحقَّق تقاربًا أكبر بين المُشاهد والحدث، وهذا ما لم يكن موجودًا في التراجيديا الكلاسيكية التي تستبدّ مواضيعها من الأساطير والتاريخ. بالتالي فإن مفهوم مُشابهة الحقيقة صار نوعًا من المُطابقة مع الطبيعة الحقيقية *La nature vraie* بدلًا من المُطابقة مع الطبيعة الجميلة. لذلك نجد إن مُنْظري المسرح في القرن الثامن عشر في ألمانيا وإنجلترا (الألماني غوتولد لسنغ G. Lessing ١٧٢٩-١٧٨١) في دراماتورجية هامبورغ\* وين جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧). في مُقَلِّمته

## ■ المَشْهَد

Scene

Scène

انظر: التقطيع.

## ■ المُضْحِك

The Comic

Le Comique

أصل كلمة Comique الفرنسية و Comic الإنجليزية من اليونانية komikos التي كانت تعني في وقت من الأوقات كل ما ينتمي إلى الكوميديا\* كنوع من الأنواع\* المسرحية. مع الزمن، لم تُعد صيغة المضحك ترتبط بالكوميديا كنوع مسرحي حصراً. فقد استُخدمت كاسم، واعتُبرت صيغة تدخل ضمن التصنيفات الجمالية *Catégories esthétiques* مثل المأساوي\* والتبتي\* والدرامي\* *Dramatique* إلخ، وتَمَّ النظر إليها كطابع يطلع العمل الأدبي أو الفني برؤيته، أو يدخل على العمل ويكون جزءاً من مكوناته. كذلك تَمَّ التعامل مع المضحك على أنه التأثير\* الذي يُولده لدى المُتلقي متَظَر أو موقف في الحياة أو في العمل الأدبي أو الفني يستدعي الضحك أو الابتسام.

وكلمة المضحك في اللغة العربية مُشتَقَّة من فعل ضَحِكَ. أمَّا المصدر (الإضحاك) الذي لا يُقابلهُ مُرادف مُحدَّد في اللغات الأجنبية، فيدلُّ على العملية التي تُؤدِّي إلى الضحك وتَوضَع في شيء ما يوصَف بأنه مُضحك.

خِلافًا للمأساوي، لم يحَظ المضحك باهتمام جَدِّي إلا في فترة متأخرة نسبياً مع نشأة وتَطوُّر علم الجمال\* الذي قابل بين ثنائيات جمالية مُختلفة منها الجميل/ القبيح والرفيع/الوضيع، وميَّز بين المأساوي والدرامي والمؤثِّر *Pathétique* والمُضحك. ويُمكن أن تُفسَّر الإهمال الذي طال الضحك وكل ما هو مُضحك

بتأثير من مَواقِف قديمة رافضة منها مَوقف أفلاطون (Platon ٤٢٧-٣٤٧ ق.م) وأرسطو (Aristote ٣٨٤-٣٢٢ ق.م) والسُّنن من الكوميديا، وبسبب النظرة الانتقاصية إلى الاحتفالات وأشكال الفُرجة\* الشعبيَّة التي تتوجَّه للعامة وترتبط بالضحك مثل الكرنفال\* والغازس\* (المَهزلة) والكوميديا ديلارته\* إلخ.

والواقع أنَّ دراسة المضحك لم تتطوَّر إلا بعد أن تَمَّ الوعي بأهميَّة الضحك في الحياة عامة، وبعد أن اعتُبر الضحك ظاهرة إنسانية (وهذا ما بيَّنه داروين الذي اعتُبر الإنسان حيواناً ناطقاً وضاحكاً)، وعندما نُظِر إلى الضحك كعملية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بغريزة اللُّب\* وبرغبة الإنسان في المزاح. وقد تَمَّت دراسة الضحك والمضحك من جوانب عدَّة في الحياة الإنسانية وفي الأدب بكافة أشكاله:

- تَوَقَّفت الدراسات الفلسفية عند الضحك وأساليب الإضحاك، وميَّزت بين ما هو مُضحك على مُستوى الحياة اليومية، وبين ما هو مُضحك على المُستوى الجمالي، أي في الإنتاج الإبداعي. وقد تميَّزت في هذا المجال دراسات الفرنسي إيتين سوريو E. Souriau والألماني هانز روبرت جوس H.R. Jauss حول تنوعات المضحك كالمساخر والفكَّة والهزل *(Le ridicule et l'humoristique/Le risible et le comique)*. وقد عُرِف الضحك بأنه الحالة التي تنجم عن التحوُّل المُفاجئ لما تَمَّ انتظاره طويلاً إلى لاشيء، وهذا ما يَخْلُق المُفاجأة. ويَحْصُل ذلك عندما يَتَمَّ الفعل في وسط غير وسطه الطبيعي والمُتَوَقَّع، أو عندما يَحيد الفعل عن مَدَفِّه الأصلي حسب رأي الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت Kant. وقد بيَّن الفيلسوف الفرنسي هنري

عَيَّب مُعَيَّن في صفاتها، أو على مُمارسات اجتماعية عامة. وقد أفرزت نوعية الإضحاك التي تنصب على منحنى مُعَيَّن في العمل تصنيفات عديدة للكوميديا ارتبطت بالسمة الغالبة للإضحاك فيها منها كوميديا الموقف *Comédie de situation* حيث يتولد الإضحاك من مواقف مُعَقَّدة وغير مُتَوَقَّعة، وكوميديا الصفات *Comédie de caractère* حيث يضحك المُتفرِّج من شخصية لها صفات مُعيمة كالْبُخل، وكوميديا العادات\* حيث يضحك المُتفرِّج من عادات اجتماعية سيئة ومثل المَحَذَّلَة وأدعاء الجُلُم. وغالبًا ما تكون الغاية من الإضحاك في هذه الأنواع هي النقد بهدف الإصلاح. ولهذا السبب سُمِّيت هذه الأعمال بالكوميديا الهادفة التي تُشكِّل مسرحيات الفرنسي موليير *Molière* (١٦٢٢-١٦٧٣) في القرن السابع عشر اليوثال الأفضل عليها.

في مثل هذه المسرحيات يعتمد مسار مُحدَّد ومعروف للإضحاك مثل وجود العائق\* الذي تصطدم به الشخصيات وتحاول أن تتخطاه، وهو غالبًا عائق حَسَّ يُمكن تجاوزه بسهولة. كما يُمكن أن يتولد الإضحاك من الإلتباس\* في المواقف وفي هُويَّة الشخصيات (مُضحك المواقف واللباع). أمَّا في الأشكال الشَّعبية فيتم الإضحاك عادة من خلال الحركة\* (اللازي\* في الكوميديا دليلارته والحركات البذيئة في الفارسي)، أو الكلام (اللُّوب بالانفاظ، استعمال كلمات غريبة أو نائية). وقد تولدت عن هذه الأشكال الشَّعبية وِصفات لإضحاك *Gag* معروفة ومُنمَّطة تقوم على المُبالغة والتكرار والمُفاجأة.

ولئن كان نوع الإضحاك والأسلوب المُستخدَم في تحقيقه قد لُوب دورًا في تحديد سمات بعض الأنواع والأشكال\* المسرحية مثل

برجسون *H. Bergson* في كتابه «الضحك» أنَّ عملية الإضحاك تتولد من خلال أساليب مُتعددة ويتحقَّق شروط مُعيمة أهمُّها التحوُّل الذي يطرأ على ما هو عاديٌّ عن طريق التصلب والتكرار والمُفاجأة والتضخيم أو المُبالغة وعدم التناسب، فيكون التباين بين العادي والمُضحك سببًا للضحك.

- اعتبرت الدراسات السوسولوجية والأنثروبولوجية الضحك ظاهرة اجتماعية لأنَّ الإنسان يحتاج لشريك لكي يضحك، ولأنَّ الضحك حالة عدوى. كما اعتبرت أسلحة اجتماعيًا ووسيلة نقد. وبيَّنت أنَّ ذلك يتحقَّق لأنَّ المُضحك يربط ارتباطًا وثيقًا بالواقع.

- أمَّا علم النَّفس فقد درس ظاهرة الضحك من خلال تأثيرها على الضاحك. وقد بيَّن عالم النَّفس النمساوي سيغموند فرويد *S. Freud* كيف أنَّ الضحك يُولد عند المُراقِب شعورًا بتغوّقه على الشخص الذي يَتمُّ الضحك منه، خاصَّةً وأنَّ يُقارَنه بنفسه فيشعر بالرُّضى الذهني والمُتعة\*. من جهة أخرى فإنَّ الضحك من الآخر هو الضحك من أنفسنا، وهو وسيلة لتعميق معرفتنا بأننا وعلم الضيق من ضَعفنا.

#### المُضحك في المُشرَح:

تفاوتت أهمية الإضحاك في المسرح، واختلَّت نوعية الضحك الذي تستثيره الأعمال المسرحية مع تغيُّر المصور والذوق العام، ومع اختلاف دور وهدف المسرح في المجتمعات.

- في الكوميديا والفارسي والأنواع المسرحية التي يكون الإضحاك أساسها، غالبًا ما يكون الموقف برقته مُضحكًا، وتَضخُّع كافة الشخصيات فيه لضحك المُتفرِّجين. أو تنصبَّ الإضحاك على شخصية\* مُحددة يَتمُّ إبراز

الظاهرة، وهذا يَخْلُق لديه شعورًا بالتححرُّر والراحة والانتعاش والتنفيس، وهو بديل التطهير\*.

والواقع أن تقليص أهمية الشخصية الذي يَتم الضحك منها وفضحها من خلال وسائل الإضحك كالشُخْرية والمُهْز والمُحاكاة التَهْكمِيَّة تعني بالنسبة للمُتلقي: «هذا الذي يُمكن أن تُعجب به وكأنه يصف إله ما هو إلا إنسان يثلي ومثلك». أمَّا في التراجيديا التي تُصوِّر الصفات المثاليَّة والَخارقة للشخصيَّات وللصراعات وترفع الوجود الإنسانيَّ إلى مصافِّ الأسطورة، فلا يَسْتَبِيح للمُتفرِّج أن يَسْتبدل الحدث بترفعاته هو وبمنظوره هو. فهو يَتمثل نفسه بالَبَلْ\* لكنه لا يُنْكِر بانتقاده، وإنَّما يَشْفَق عليه ويخاف من مصيره.

ولأنَّ الكوميديا تُجَنِّح للتصوير الواقعيِّ للوَسَط الاجتماعيِّ، فهي تُشير دائمًا إلى حوادث من الزمن الراهن وتَفْضَح المُمَازسات الاجتماعية المضحكة والسبئية، ولذلك فإن الإضحك فيها يكون وسيلة نقد. لكنَّ الشُخْرية والإضحك في الكوميديا يَتَوَقَّعان عند هذا الحدِّ، فالعائق التي يَبْدَى من خلال الشخصية التي يَتمُّ المُهْز منها يَترَوِّل بسهولة لَتعود الأمور إلى نُصابها. والخاتمة السعيدة في الكوميديا تُظهِر أنَّ العالم لا يَتهار أمام التفاهات والتصرفات الشاذة. انظر: الكوميديا، المأساوي.

Drama schools  
Ecoles de théâtre

المعاهد المسرحية

انظر: إعداد الممثل.

الكوميديا بأنواعها والفارس، فإنَّ بعض تنويعات المضحك، وعلى الأخصَّ تلك التي تحمِل بالأساس سِمة التشويه والشُخْرية أكثر من الإضحك يثل الفروتسك\* والبولرسك\*، قد دَخَلت على بعض الأنواع المسرحية غير المضحكة وأعطتها بُعدًا خاصًا. وهذا ما نَجده في المسرحيات التي تُجمع بين الوضع والرفع يثل مسرحيات الإنجليزيِّ ولِيم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، والمسرحيات الرومانسية\* بشكل عام. أمَّا في المسرح الحديث، فقد تلاق المضحك بالمأساوي والتصق به التصاقًا وثيقًا فتغيَّرت وظيفته وصار مُعبِّرًا عن المَبْث\*.

التأثير الذي يَتَوَلَّد من المضحك:

يُبين الناقد الفرنسيُّ مارمونتيل Marmontel منذ القرن الثامن عشر أنَّ «المضحك يفترض مُقارنة بين المُتفرِّج\* وبين الشخصية\* المرثية، ومسافة تُعطي للأول تفوقًا على الثاني». هذا الإدراك لتفوقنا تجاه الآخر يجعلنا في موقع وسيط بين التمثيل الكامل وبين شعورنا بالمسافة التي لا يُمكن تجاوزها تمامًا كما يحصل في التراجيديا\* حيث يَكون التمثيل كاملاً.

من جهة أخرى فإنَّ التأثير على المُتفرِّج في الكوميديا لا يَتمُّ عبر التمثيل والتعاطف والخوف والشُّفقة\* كما في التراجيديا والدراما\*، وإنَّما ضمن مسار مُغاير: فالمُتفرِّج يَتمثل نفسه بِدَاية فيما يراه، ثم يأخذ مسافة ابتعاد، ويَضْحَك شاعرًا بتفوقه. وفي هذه الحركة المُتَارِجِمة بين التمثيل والابتعاد، يَظَلُّ الابتعاد هو المُسيطر، ولذلك فإنَّ التفرُّب\* في الكوميديا يَتمُّ بشكل تَلْقائي. من جانب آخر يَبيِّن فرويد أنَّ المُتفرِّج من خلال الضحك يقوم بعملية انتقاد للشخصية أو

انظر: الديني (المسرح-).

■ المُمعِزات (عروض-) Miracle Play

Miracles

كلمة Miracle تعني المُمعِزة بالمعنى الديني للكلمة. وقد أُطلقت تسمية المُمعِزات على نوع من أنواع المسرح الديني في القرون الوسطى في فرنسا ينتهي الحدث فيه بتدخل السيِّدة العذراء أو أحد القديسين لإقناذ شخصية تقع في موقف حرج، وفي هذا نوع من أنواع الخاتمة المفتلة السَّماة الآلة الإلهية.

في إنجلترا تشمُل تسمية Miracle Plays عروض المُمعِزات وعروض الأسرار معاً، أمّا تسمية المسرحيات المُقدَّسة Saint Plays فهي أكثر تخصيصاً.

ومواضيع المُمعِزات مُتنوعة ومُشتتة من الفولكلور والخرافات والملاحم، وهي تروي بشكل أساسي حياة السيِّدة العذراء أو أحد القديسين، وفي تطوُّر لاحق سيرة الأبطال والفرسان. تدور أحداث المُمعِزات غالباً في الأوساط الشعبيّة والبورجوازية ممّا يجعل منها صورة لحياة عامّة الناس في ذلك الزمن. كما أنّ تتابع مشاهدتها القصيرة والمليئة بالحياة يُوحى للمشاهد بأنّ ما يراه على الخشبة مُستند من الواقع المُعاش، على الرغم من البعد العجائبي الذي ينتهي الحدث. من جانب آخر فإنّ البيرة التي تُقدِّمها المسرحيّة تُحقِّق هدفها من خلال صبرورة القرض التي تثير الجانب الانفعالي لدى المُشفِّع.

لم يستمر هذا النوع من العروض طويلاً لآله تراجع أمام عروض الأسرار والأخلاقيات. وأشهر النصوص هو مُمعِزات السيِّدة العذراء ويحتوي على أربعين مُعجزة لمؤلِّفين مجهولين كُتبت في فرنسا في أزمنة متباينة تمتد على طول النصف الثاني من القرن الرابع عشر.

■ المُقدِّمة Exposition

Exposition

من الفعل اللاتيني exponere = عَرَضَ للنظر، ومنه كلمة Expositio التي تعني مرحلة عَرَضَ الموضوع في بداية عمل أدبي أو مسرحي.

اختلف وضع المُقدِّمة وطبيعتها باختلاف الاتجاهات والمدارس. لكنّها بشكل عام تقع في بداية المسرحيّة وتحتوي على المعلومات الضّرورية لمُساعدة المُتلقي على مُتابعة الأحداث، وتأتي على شكل حوار أو مونولوج. وهي ضرورية دراميّة للنصوص التي تُعرف تطوُّراً درامياً مُتسليلاً وترتبط أجزاءها بعلاقة السببية (انظر درامي/ملحق).

في استعراضه لبُنية التراجيديا، أطلق أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) اسم المُقدِّمة (أو البداية أو المُبدأ) على الجزء الذي يسبق دخول الجوقة وكان يُطلق عليه اسم الاستهلال Prologos وهو يُوجّه إلى المُشفِّع لإعطائه المعلومات الضّرورية لفهم ما يجري على الخشبة منذ البداية. فما بعد، تميّزت المُقدِّمة عن الاستهلال لأنّها صارت جزءاً مُفصّلاً من المسرحيّة بينما ظلّ الاستهلال خارج نطاق أحداث المسرحيّة.

وضع أرسطو شروطاً للمُقدِّمة، إذ افترض أنّها يجب أن تكون مُطلّعة لنفس الرائي بحيث لا يتساءل ما كان قبل ذلك، واعتبر أنّها ما ولا يكون بعد شيء بالضرورة، ولكن شيئاً آخر يُمكن أن يُحدّث بعده على مُقتضى الطبيعة (فقر الشعر، الفصل السابع).

حدّدت الكلاسيكيّة الفرنسيّة في القرن

مسرح الباروك\*. وكل أنواع المسارح التي لم تتأثر بالمسرح اليوناني، ولم تتبن نفس المسارح الدرامي التصاعدي، وفي مسرح البنية المفتوحة التي لا تقترض مسارا يتحدد بعلاقة بداية وعقدة وحل، (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلق)، فإن المعلومات حول سياق الأحداث لا تأتي بالضرورة في موقع واحد، وإنما تتبع على امتداد المسرحية، أو تأتي المعلومات التي تحتويها المقدمة بعد نقطة الانطلاق. فظهور السُّبْح في مسرحية «هاملت» للإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) هو نقطة انطلاق الفعل الدرامي، وهو المُبرِّر الذي يسمح بتعريف المُتَّعِج بما حدث في الماضي، وبالتالي تُصبح المقدمة استرجاعاً لخلفية الأحداث الزمانية، أي الماضي الذي سببها.

والواقع أنه من خلال المقدمة يُمكن فهم التمايز بين الحكاية كمجموعة أحداث وأفعال، وبين الفعل الدرامي وهو الجزء من الحكاية الذي يُشكل مسار المسرحية. وبما أن الحكاية أشمل فإن المقدمة تُلخص الأحداث التي تسبق الفعل الدرامي ولا تَرِد في سياقها.

حتى نهاية القرن التاسع عشر، ظلت المقدمة هامة بسبب وظيفتها الدرامية في إعطاء المعلومات. اعتباراً من نهاية القرن التاسع عشر ومع انتشار الواقعية والطبيعية، غابت المقدمة بالمعنى التقليدي للكلمة، وتوسعت حدودها بحيث تظل المعلومات تُعطى تبعاً لاحتياجات التطور الأحداث، وهذا ما نجده في مسرحيات النرويجي هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) والإيرلندي جورج برنارد شو B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) والأميركي آرثر ميللر A. Miller (١٩٢٠-) على سبيل المثال، لأن المسرحية لديهم تبدأ بالآزمة مباشرة.

السابع عشر قواعد أكثر صرامة للمقدمة نابعة من ضرورة الوضوح والتكثيف الدرامي، ومن التزام الكلاسيكية بقواعد الوحدات الثلاث\* وقاعدة مشابهة الحقيقة\*. لذلك اعتبرت الكلاسيكية أن المقدمة الجيدة يجب أن تكون «كاملة وقصيرة وواضحة ومؤثرة للاهتمام ومُشابهة للحقيقة».

كذلك وضعت الكلاسيكية قواعد للصيغ التي يُمكن أن تأتي عليها المقدمة لتكون عفوية ومُبيرة درامياً، فاعتبرت أن أفضل الصيغ هو الجوار الذي يأخذ شكل تساؤلات تطرحها إحدى الشخصيات وإجابات من الشخصية المُحاورة التي تُعطي المعلومات. أما المونولوج فهو أحد الصيغ التي يُمكن أن تأتي عليها المقدمة، لكن لم يكن مرغوباً به لطابعه المُصطنع. من الشروط التي وضعتها الكلاسيكية للمقدمة أيضاً أن تكون موجزة بحيث تيم في المشهد الأول فقط، أو تمتد على المشاهد الأولى. وفي أقصى الاحتمالات تمتد على الفصل الأول بكامله دون أن تتجاوز بحال من الأحوال. كما اشترطت الكلاسيكية أن تحتوي المقدمة على كل العناصر الدرامية الضرورية لفهم الأحداث ومنها التعريف بالشخصيات وبالمكان وزمان الحدث والموقف الذي تنطلق منه الأحداث، وعناصر أطراف الصراع\* التي تُشكل عُقدة المسرحية. ومع أن هذه القواعد لم تأخذ شكل شروط صارمة إلا في القواعد الكلاسيكية، إلا أنها طُبِّقت في كل أنواع المسرح الدرامي الذي يفترض نوعاً من الكشافة الدرامية الزمانية والمكانية فالمقدمة في هذا النوع من المسرح تبدو ضرورة لاختزال الماضي بحيث يبدأ الحدث في أقرب نقطة إلى التعقيد، وبعدها يستمر تشابك عناصر الصراع حتى الذروة\* (انظر هرم فرايتاغ في كلمة الذروة). أما في تقاليد



الانطلاق.

## Theatre place

## ■ المكان المسرحي

### *Lieu Théâtral*

المكان هو الموضوع أو الحيز كوجود مادي يُمكن إدراكه بالحواس، وبذلك يُميّز عن الفضاء، وهو الفراغ الذي يُحيط بالعناصر المادية.

والمكان هو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي. وهو - مثل الزمن - في المسرح - ذو طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة، وبالتخيّل (مكان الحدث الدرامي) المعروض على الخشبة من جهة أخرى.

يُضمن هذه الطبيعة المركبة للمكان، تُطلق تسمية المكان المسرحي *Lieu théâtral* على الموضوع الذي تُقدّم فيه العروض المسرحية، سواء كان بناءً شديداً يخصصاً لهذا العرض كصالات المسرح أو مدرجات الهواء الطلق (انظر العمارة المسرحية)، أو أي حيز مكاني يُستخدَم في ظرف ما لقرض مسرحي (الشوارع، الجوّاب، الحديقة إلخ). وفي كلّ الحالات، ومهما اختلف وضع المكان وشكله عبر تاريخ المسرح ومن حضارة لأخرى، ومهما كانت نوعية العرض، فإنّ المكان الذي يجري فيه العرض يشتمل بالضرورة على حيزين مُستقلين عضويًا هما حيز اللّعب *Aire de jeu* الذي يميّز فيه الأداء، وحيز الفرجة وهو مكان المُتفرّجين. ووجود هذين الحيزين هو ما يميّز العرض المسرحي عن الاحتفالات والطقوس وغيرها حيث يغيب التمايز بين الشؤني والمشارك. أمّا العلاقة بين هذين الحيزين فهي

عندما لم يند العزّ المسرحي يسعى إلى تقليد الواقع وخلق حالة إيهامية كاملة أو شبه كاملة، ولم تُعد المسرحية تسعى لتصوير أحداث ضمن منطق الواقع، لم تُعد للمقدمة نفس الوظيفة التقليدية، لا بل استثمرت بشكل مُغاير لتوريط المُتفرّج\* بعلاقة التباينية مع أحداث المسرحية كما في مسرحيات الفرنسي جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦)، أو لخلق عجز يُثير فضول المُتفرّج ويحثّه على طرح تساؤلات حول ماهية ما قُدّم له في بداية المسرحية كما في مسرح العبث\* ومسرح الإيطالي لويجي بيراندلو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦).

في المسرح المَلحمي\*، لم تُخضع المُقدمة لنفس شروط المسرح الدرامي، بل وانتفت الحاجة إليها لاختلاف عملية اعطاء المعلومات فيه عنها في المسرح الدرامي. فهي لا تُعطى بالضرورة في بداية الحدث، وأنما تياحاً في بداية كلّ لوحة\*. كذلك فإنّ المعلومات في المسرح المَلحمي تُقدّم بشكل مُغلّغ (تحديد مكان وزمان الحدث بلاثانات مكتوبة)، أو تُوجّه للجُمهور\* بشكل مُباشر دون أن تُضفى عليها صبغة درامية، وذلك في الأغاني، أو من خلال التوجّه المُباشر للجُمهور، أو من خلال الاستهلال. يُبرز ذلك بالأهمية التي تُعطى في هذا المسرح للحُكم على تصوّف الشخصية\* في موقف مُحدّد، وهذا الحُكم يستند على مُعطيات موجودة في الموقف نفسه، ممّا ينفي ضرورة تقديم خلفيّة الشخصيات الاجتماعية والنفسية والتعريف بها في بداية المسرحية.

علاقة المُقدمة بالخاتمة:

انظر الخاتمة.

انظر: الاستهلال، الخاتمة، نقطة

المسرحية\*. من جانب آخر يُمكن أن تُستخدم الخشبة كجدار أو نصف للبرهان على فكرة ما كما في المسرح الملمحي\* والمسرح التبريضي\*. وطريقة تصوير المكان على الخشبة يُمكن أن تأخذ أشكالاً مُتعددة، إذ يُمكن أن يَمَّ ذلك بوجود الديكور (ديكور وحيد وثابت، ديكور مُتغير، ديكور مُترام *Décor simultané*) أو بغيابه مع الاكتفاء بجسد المُمثل\* بحيث ترسم الحركة\* أبعاد المكان، أو الاكتفاء بوصف المكان كلامياً.

وطبيعة العلاقة بين الصالة والخشبة كترتيب مكاني وكشكل سينوغرافي تلعب دورها في تحقيق الإيهام\* (علاقة المُجابهة في الثلبة الإيطالية)، أو في كسر الإيهام (علاقة التداخل في المسرح الشرقي\* وعلاقة الإحاطة في كل المسارح ذات الشكل الدائري وفي المُدرجات المسرحية ومسرح الشارع، وعلاقة التبعر في التجارب المسرحية الحديثة، وكل ما يقوم على محاولة إلغاء الفوارق والتمايز بين المؤدي والمُتفرج الذي يتحوّل إلى مُشارك كما في المسرح الاحتفالي/الكفسي\*).

والواقع أنّ شكل المكان وأسلوب تصويره يلعبان دوراً أساسياً في تحديد نوعية استقبال\* العُرض وشكل التلقي. وقد لخص الباحث الفرنسي إتيان سوريو E. Souriau هذه المُعطيات بصورتين مكائيتين هما الكروي\* والمُكعب Le Cube et la Sphère، واعتبر أنهما كانا الإطارين الأساسيين لشكل المكان في المسرح الغربي عبر تاريخه. وقد اعتبر سوريو أنّ علاقة الفُرجة التي تنشأ في هذين الشكلين هي نموذج يَحْتَرِلُ علاقة الإنسان بالعالم: فالكروي\* يَتَرَسَّخُ وجود المُتفرج داخل العالم المُصوّر، ويكون فيه حَيَّز الفُرجة وحَيَّز الأداء مُتناخِطين لا فصل

علاقة آتية تَدُوم مُدة العُرض المسرحي وتنتهي بانتهائه، وتَقْرُضها طبيعته الخاصة بِقُصَص النظر عن الترتيب الذي تَقْرُضه سينوغرافيا\* المكان.

كذلك تُطلق تسمية المكان على الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المُتخيّل، وهو ما تُحدِّده الإرشادات الإخراجية\* في بداية المسرحية، وفي بداية المُشاهد والفصول، أو يُستَقَف من الجوار\*، ويُسمى مكان الحدث *Lieu de l'action*. يُصوّر مكان الحدث مادياً على الخشبة بِعلامات تُدرك بالحُواس وتنتهي إلى نُظُم مُختلفة تتكوّن من عناصر الديكور\* وأجساد المُمثلين وحركاتهم على الخشبة والإضاءة\* والمُؤثرات السمعية\* إلخ. وبواسطة هذه العلامات تتحوّل الخشبة\* إلى فضاء للمُحاكاة\* يَمَّ فيه تصوير وعُرض الفضاء الدرامي *Espace dramatique* الذي يَتَرَسَّخُ النص (انظر الفضاء المسرحي\*).

تكتسب الخشبة من هذا المُنتَقل وظيفة إرجاعية\*، إذ إنّ المُتفرج\* يتعرّف من خلالها على العالم المُصوّر أمامه ويُقارنه بما يَعْرِف في الواقع. وهذه العلاقة بين العالم الواقعي الذي ينتمي إليه المُتفرج وبين عالم المُنتَخل المُصوّر على الخشبة محكومة بِكيفية التعامل مع الخشبة في العُرض وبالعلاقة بين الصالة والخشبة: فالخشبة يُمكن أن تُغَيَّب كعنصر مادي له عناصره الملموسة والرمزية (كواليس، ستائر، قُصَصات في الأسفل) وتُحوّل إلى عالم إيهامي\* (غرفة أو حديقة أو شارع) وهذا ما يَمَّ عادة في عروض المسرح الإيهامي *Théâtre d'illusion* التي تُقدِّم في الثلبة الإيطالية\*. وبالمُقابل، يُمكن أن يَمَّ إبراز الخشبة كخشبة مسرح، أي كمكان للتُمثيل واللُعب والأداء كما في عروض مسرح الشارع\* ومسرح الأسواق\* وكلّ العروض التي تُبرز

قواعد المنظور\* لتحقيق الإيهام ضمن صالات المسرح المُشيدة، تَمَّ الفصل بين الخشبة والصالة، وُخِّلَتْ علاقة مُجابهة بينهما. وقد ظَلَّت هذه الأعراف المكانية مُسيطرَة حتَّى تَوَجَّت في فترة الواقعية\* والطبيعية\* بتصوير مكان الحدث بكافة أبعاده في الفضاء على الخشبة *Espace scénique* وفي الفضاء خارج الخشبة *Espace extra-scénique* مع اعتبار الكواليس\* امتدادًا لمكان الحدث، واقتراض وجود جدار رابع\* غير مرئي يَصل الخشبة عن الصالة.

مع رفض الواقعية، وضمن توجّه الاستفادة من تطوّر الفنون التشكيلية والتقنيات في العملية المسرحية، ومع ظهور الإخراج\*، أُعيد النظر بمفهوم المكان ككلّ وبمفهوم الديكور وتَمَّ التعامل مع العمارة المسرحية بشكل مُغاير. كما ظهر مفهوم السينوغرافيا بمعناه الحديث، وصار التعامل مع المكان يتمّ من خلال اختياره عنصرًا مُركّبًا وفضاءً تُستخدم كافة أبعاده بما في ذلك الصالة. نتيجة لذلك تغيّرت النظرة إلى مُعطيات المكان الموجودة في النصّ وشكل تصويرها في العرض وبالعلاقة بين الخشبة والصالة:

- فقد تَمَّت إعادة النظر بعلاقة المسرح بالمدينة أي مع الجمهور\*. فخرج المسرح من العمارة المسرحية المُشيدة وصار المكان المسرحي يشمل أيّ حيز يُمكن أن يتحوّل إلى مكان عرض أو فرجة. وبالتالي صارت العروض تُقدّم في أيّ مكان عام، مُشيد أو طبيعي (معمل أو حديقة)، مكشوف أو مُغطى (مسرح هواة علّق أو ملعب كرة قدم، باحة قصر قديم أو مُستودع)، مُجهّز تقنيًا أو غير مُجهّز (صالة احتفالات أو معمل). كذلك تغيّر شكل الفرجة فرُفضت علاقة المُجابهة والفصل، وصار هناك توجّه لتحقيق تداخل أكثر فعالية

بينهما بحيث يتحوّل العرض إلى ما يُشبه الاحتفال، وهذا ما حلم بتحقيقه الفرنسي أنطونان آرثو (١٨٩٦-١٩٤٨) (انظر احتفالي/ طقسي - مسرح). أمّا المكعب فيُعرض وجود المُتفرّج مُقابل العالم المُصوّر، أي في علاقة اعتماد عمّا يراه وانفصال عنه. ويكون المكان في هذه الحالة مُفصولًا إلى حيزين هما مكان من ينظر ومكان ما يُنظر إليه، وهذا ما تُمثله علاقة المُجابهة في المسرح وعلى الأخص في الغلبة الإيطالية (انظر الخشبة والصالة).

### أغراف المكان في المسرح الغربي:

كان تاريخ المسرح الغربي منذ ولادته وحتى بداية القرن العشرين محكومًا بأعراف\* مسرحية لها علاقة بالمكان كعمارة، وبالإمكانيات التقنية التي تَسمح بمحاكاة الواقع وبالقواعد\* التي تُحكّم بالكتابة\*. كما كانت النظرة إلى المكان في المسرح وإلى الأعراف المكانية نابعة من الاهتمام بالتوصّل إلى الجسدية *Crédibilité* في مُشابهة الحقيقة\*. فقد ابتدع المسرح اليوناني تقنيات خاصة بتصوير المكان منها استخدام الموشور *Périacte* الذي يدور على محوره بحيث يسمح بتبديل الديكور الذي يُصوّر أمكنة الحدث، ومنها الإيكليما *Ekkiklisma*، وهي عربة أو منصة مُجهّزة بمُحلات تُزلق بسهولة بحيث تَسمح باستحضار ما يجري خارج الخشبة إلى أمام أعين المُتفرّجين. أمّا في المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر، فقد أذى الالتزام بقاعدة وحدة المكان إلى الفصل تمامًا بين ما يجري ويُرى على الخشبة وبين ما لا يُرى، ممّا قُرض استحضار ما يجري خارج الخشبة على شكل سرّد\*.

في عصر النهضة، وبسبب الاهتمام بتطبيق

بين المُتَرَجِّج وما يراه.

كذلك ظهرت تجارب تقوم على ديناميكية العلاقة بين حَيِّزِ الفُرْجَةِ وحَيِّزِ اللُّؤْب كما في عروض فرقة البريد أند بابيت Bread and Puppet التي تنتقل في الشوارع، وعروض فرقة مسرح الشمس التي تُبْعَثُ العُرْضُ على عِدَّة خشبات يَتَنَقَّلُ المُتَرَجِّجُ لِرُؤْيَةِ كُلِّ مِنْهَا، وعروض الأميركي ريتشارد شيشنر R. Schechner (١٩٣٤-) التي يُحِيطُ فِيهَا حَيِّزُ اللُّؤْب بِالْمُتَرَجِّجِينَ وَيَدْفَعُهُمْ لِلانْتِقَالِ فِي الْمَكَانِ لِمُتَابَعَةِ العُرْضِ (انظر مسرح البيئة المحيطة).

كذلك فَإِنَّ الإخراج الحديث تعامل مع مُعْطَيَاتِ الْمَكَانِ فِي النَصِّ بِشَكْلِ جَدِيدٍ. فالديكور لم يَتَّخِذْ بِالضَّرُورَةِ بِصُورٍ بِشَكْلِ إِبْرَاقِي كَامِلٍ مَكَانَ الْحَدِثِ، وَإِنَّمَا صَارَ يُوحِي بِالْعَلَاَقَاتِ بَيْنَ الْقُوَى الَّتِي تُسْتَبْتِ مِنْ فَهْمِ الثِّبَةِ الْعَمِيقَةِ لِلنَّصِّ (انظر الثَّيْبِيَّةُ وَالْمَسْرَحُ). وَلِلذَلِكَ صَارَتْ هُنَاكَ أَهْمِيَّةٌ أَكْبَرُ لِلْعُرْضِ الْمَسْرَحِيِّ وَالْأَكْسُوَارِ كَعَنَاصِرٍ مُسْتَقْبَلَةٍ تَلْعَبُ إِلَى جَانِبِ جَسَدِ الْمُعْتَلِّ وَحَرَكَتِهِ فِي الْمَكَانِ دَوْرَ تَشْكِيلِ الْفَضَاءِ الدِّرَامِيِّ لِلْحَدِثِ.

تأثَّرَ الْمَسْرَحُ الْعَرَبِيُّ بِتَطَوُّرِ الْمَكَانِ الْمَسْرَحِيِّ فِي الْغَرْبِ، وَقَدْ كَانَ شَكْلُ الْمَلْبَةِ الْإِيطَالِيَّةِ النَّمُوْجِ الْأَكْثَرُ شَبِيْهًا فِيهِ. فِي تَطَوُّرٍ لَاحِقٍ، وَفِي مِزْمَنِ الْإِتْلَاعِ عَلَى التَّجَارِبِ الْمَسْرَحِيَّةِ الَّتِي طَالَتْ الْمَكَانَ الْمَسْرَحِيَّ فِي السِّتِنَاتِ فِي الْغَرْبِ، ظَهَرَتْ مُحَاوَلَاتٌ لِلخُرُوجِ مِنَ الْمَكَانِ الْمَسْرَحِيِّ التَّقْلِيدِيِّ، وَالْعَوْدَةُ إِلَى الْأَطْرَافِ الْمَكَانِيَّةِ الَّتِي اسْتَعْمَلَهَا الرُّوَادُ فِي بِدَايَاتِ الْمَسْرَحِ الْعَرَبِيِّ (الْحُلَاقِ وَالْقَهَّامِي وَالْخَانَاتِ وَالْيَبُوتِ)، وَذَلِكَ لَاسْتِعَادَةِ الْعَلَاَقَةِ الْحَيَّةِ بَيْنَ الْمَسْرَحِ وَالْمُتَرَجِّجِ. مِنْ أَهَمِّ أَلْهِنِ تَعَامَلُوا مَعَ الْمَكَانَ الْمَسْرَحِيَّ بِنَظَرَةٍ مُجَدِّدَةٍ الْمُتَرَجِّجِ الْمَغْرِبِيِّ الطَّيْبِ الصَّدِيقِ

(١٩٣٧-) الَّذِي قَلَّمَ مَسْرَحِيَّةً «مَعْرَكَةُ وَادِي الْمَخَاذِنِ أَوْ الْمُلُوكُ الثَّلَاثَةُ» فِي مَلْعَبِ الْفَتْحِ فِي مَدِينَةِ الرِّبَاطِ وَأَدْخَلَ فِيهَا عُرُوضَ رَقَصٍ تَقْدِّمُهَا فِرْقٌ أَصِيلَةٌ مِنَ الْخِيُولِ وَالْجِمَالِ، وَبِذَلِكَ اسْتَعَادَ شَكْلَ تَنْظِيمِ الْأَعْيَادِ وَالتَّقَالِيدِ الشَّعْبِيَّةِ الْمَعْرُوفَةِ، وَجَعَلَ مِنَ الْعُرْضِ الْمَسْرَحِيِّ عِيْدًا لِلْمَدِينَةِ. كَذَلِكَ فَإِنَّ التُّونِسِيَّ مُحَمَّدَ إِدْرِيسَ (١٩٤٤-) قَدَّمَ مَسْرَحِيَّةً «بِعِيشُو شَكْسِير» فِي مَلْعَبِ رِيَاضِيٍّ، كَمَا أَنَّ الْلُبْنَانِيَّ رُوحِيَّةَ عَسَافَ (١٩٤١-) قَدَّمَ عُرُوضَهُ فِي سَاحَاتِ الْفَرَى، وَكَذَلِكَ فَإِنَّ السُّورِيَّةَ نَائِلَةَ الْأَطْرَاشِ (١٩٤٩-) قَدَّمَتْ عُرْضًا مَسْرَحِيًّا فِي خَانَ قَدِيمٍ فِي دِمَشْقٍ.

#### الْمَكَانُ فِي الْمَسْرَحِ الشَّرْقِيِّ التَّقْلِيدِيِّ:

وُلِدَ الْمَسْرَحُ الشَّرْقِيُّ بِشَكْلِهِ الْعَامِّ فِي الْمَعَابِدِ وَالْمَقُصُورِ أَوْ فِي الْهَوَاءِ الطَّلُقِ (عُرُوضِ الْكَابُوكِيِّ). فِي تَطَوُّرٍ تَدْرِيجِيٍّ خُصِّصَتْ لَهُ صَالَاتٌ مَسْرَحِيَّةٌ تَسْتَرَجِعُ شَكْلَ الْمَعْبَدِ وَعُرُوضِ الْهَوَاءِ الطَّلُقِ (الصَّنَوْبَرَاتِ الْمَرْسُومَةِ عَلَى اللُّوْحَةِ الْحَلْفِيَّةِ فِي مَسْرَحِ النُّوْ الْيَابَانِيِّ). وَفِي كُلِّ الْأَحْوَالِ يُمكنُ الْقَوْلُ إِنَّ تَصْوِيرَ الْمَكَانِ عَلَى الْخَشَبَةِ فِي الْمَسْرَحِ الشَّرْقِيِّ التَّقْلِيدِيِّ لَمْ يَأْخُذْ طَائِفًا إِيْهَامِيًّا كَمَا فِي الْغَرْبِ لِمُحَافَظَتِهِ عَلَى الطَّائِعِ الْقَلْبِيِّ، وَقَدْ نَجَّمَ عَنْ ذَلِكَ عِلَاَقَةُ قُرْبَةٍ مُغَايِرَةٍ وَخَاصَّةً.

انظر: الْفَضَاءُ الْمَسْرَحِيَّ، الْعِمَارَةُ الْمَسْرَحِيَّةُ، الْخَشَبَةُ وَالصَّالَةُ.

#### ■ الْمُقْلَنُ

Prompter  
Souffleur

وُظِيفَةُ تُسَنِّدُ إِلَى أَحَدِ الْعَامِلِينَ فِي الْمَسْرَحِ وَتَقُومُ عَلَى تَذْكِيرِ الْمُعْتَلِّ بِنَصِّهِ أَدْنَاءَ الْعُرْضِ الْمَسْرَحِيِّ. يَهْمِسُ الْمُقْلَنُ النَّصَّ هَمْسًا بِحَيْثُ

التدريبات وتسجيل جميع التعديلات التي تطرأ على النص أثناءها، لذلك فإن النص الذي يحمله المُلَقَّن يقترب كثيراً مما يُسَمَّى نشرة التعليمات *Cahier de Régie*. كما يفترض منه أن يعرف النص والعرض جيداً بحيث يُدرك بسرعة ضرورة التدخل لإنقاذ الموقف، وبحيث لا يتدخل في حال كان المُمَثِّل يتلخّط في قول جملته قصداً.

في البداية كان المُلَقَّن يجلس في الكواليس، ثم أُعِدَّت له في مقدّمة الخشبة قُتْحَة مُغطّاة من جهة المُضْرَجِينَ بحيث لا يروونه وهو يُلَقِّن الأدوار للمُمَثِّلِينَ. تُسَمَّى هذه القُتْحَة باللغة المسرحية الدارجة في العربية «كمبوشة» وقد يكون أصل الكلمة من الإيطالية *Cappuccio* أي قُبْعَة الرأس.

مع تطوّر التّقنيات في العصر الحديث صارت قُتْحَة المُلَقَّن تحتوي على لوحة تَحْكُم مُتّصِلة بِغُرَف المُمَثِّلِينَ لتسيبهم إلى اقتراب دورهم، ويردّده الانتظار المُلتَحَقَة بالمسرح لإعطاء إشارة اقتراب بداية العُرْض بعد الاستراحة. في يومنا هذا لم يَعد المُلَقَّن يتواجد على خشبة المسرح، واختفت القُتْحَة المُخَصَّصَة له في سينوغرافيا العُرْض، لكن بعض المسارح تلجأ إلى استخدام قُتْنِيَات مُتَطَوِّرة إذ تُجَهِّز المُمَثِّلِينَ بأجهزة استماع بِتَوَاجَات قصيرة تَسمح لهم بِسَماع كلمات المُلَقَّن دون أن يَلحظ الجُمهور ذلك.

في بعض العروض يُمكن للمُخرج\* أن يضع قُتْحَة المُلَقَّن على الخشبة كخيار إخراجي مقصود، أو يطلب من المُلَقَّن نفسه أن يتواجد على الخشبة، وذلك لإبراز المسرحية\* كما في مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» للإيطاليّ لويجي بيرانديللو *L. Pirandello* (١٨٦٧-١٩٣٦)، أو لاستعادة صورة المسرح في الماضي كما هو الحال في مسرحية «سهرة

يَسْمَعه المُمَثِّلون دون الجُمهور\*، ومن هنا التسمية الفرنسية *Souffleur* = الهامس. ترتبط وظيفة المُلَقَّن اليوم بما يُسَمَّى مسرح اليرتوار *Théâtre de répertoire* حيث تُقَلَّم عدّة مسرحيات ممّا بشكل مُتتابع ممّا يُشكّل عيّناً على ذاكرة المُمَثِّلِينَ الذين يَلعبون أدوارهم في عدّة مسرحيات بَنَص الوقت (انظر اليرتوار).

تعود وظيفة المُلَقَّن إلى ما كان يُعرف في عُروض الأسرار\* في مسرح القرون الوسطى باسم مُدير اللُعبة *Meneur de Jeu*، وهو شخص كان يقف على الخشبة\* مع المُمَثِّلِينَ ويشير بعصاه إلى كُلِّ مُثَلٍّ يَحين دوره لكي يتدخل في الوقت المُناسِب. كما كان يُمسك بَنَص المسرحية لِيساعد المُمَثِّلِينَ على إلقاء جملهم في حال النسيان. وتُبرّز هذه الوظيفة بطول النصوص المسرحية في تلك الفترة، وبِعادة استخدام مُمَثِّلِينَ غير مُحترِفِينَ من أعيان المدينة لأداء الأدوار.

عرّف المسرح الإليزابيثي وظيفة حامل الكتاب *Book-Holder* الذي كان يذكّر المُمَثِّلِينَ بالنص ويحيل لهم الأكسوارات اللازمة لأدائهم ويُمَنّي بِحِفْظها بعد انتهاء العُرْض. بالإضافة إلى ذلك كان حامل الكتاب يَهْتِم بِحِفْظ المُمَثِّلِينَ في الكواليس\* حين يَوجَلّ دورهم، (وهي الوظيفة التي اضطلع بها لاحقاً المُنادي *Call-Boy*، واستبدلت في العصر الحديث بالميكروفونات في عُرف المُمَثِّلِينَ). وتُعتبر النصوص التي كان يحولها حامل الكتاب مصدر معلومات هامّ عن المسرح الإليزابيثي لأنها تحتوي على أسماء المُمَثِّلِينَ، وفي بعض الأحيان كانت الوثيقة الوحيدة المُتَبَقِّية عن نصوص المسرحيات في تلك الفترة.

يُطلب من المُلَقَّن عادة حُضور جميع

المُمَثِّل الكوميديّ مُقَابِل المُمَثِّل التراجيديّ Tragedien، ثُمَّ تَقَمَّ استعمال الكلمة تدريجيًّا.

في اللغة العربية، كلمة مُمَثِّل مأخوذة من فعل مَثَّلَ مَثُولًا فَلَانًا: صار مثله، ومَثَّلَ فَلَانًا فَلَانًا شَبَّهَ به، ومَثَّلَ تَمَثِيلًا الشيءَ فَلَانًا صَوْرَهُ له بالكِتابَةِ ونحوها حتّى كأنّه ينظر إليه. أي إنّ التمثيل يحول باللغة العربية معنى المُحاكاة. وقد استعمل الرواد في بدايات المسرح العربيّ كلمة المُنْخَصّ والمُنْخَصَّاتِي واللّاعِب إلى جانب كلمة المُمَثِّل.

يُمكن أن نعتبر أنّ لوظيفة المُمَثِّل أصولًا مُتعدّدة منها الرّواة *Rhapsodes* والمُنشدون *Bardes*، ومنها القائمون على الطُّفوس الدينيّة والسُّحريّة في الحضارات القديمة. وتدلّ التسميات التي كانت تُطلق على المُمَثِّل في المسرح اليونانيّ والرومانيّ على التطوُّر الذي طرأ على وظيفته في العمليّة المسرحيّة كمؤدّ. فكلمة *Hipokrités* التي كانت مُستعملة في بلاد اليونان للدلالة على المُمَثِّل تعني «الذي يُجيب»، في حين أنّ التسمية الرومانيّة *Histrion* تعني «الذي يرقص». من هذا يُستدلّ على ما كان يُطلَب من المُمَثِّل من مهارات في الإلقاء\* أو في الحركة\*. كذلك فإنّ أوروبا القرون الوسطى عرفت بالإضافة إلى المُمَثِّلين الجوّالين *Jongleurs* فئات أخرى من المؤدّين أطلقت عليهم تسميات مُتّوعة حسب نوعيّة أدائهم *Ministrel, Histrion, Mime, Bouffon, Troubadour, Nugator* وهذه التسميات لم تكن تدلّ على المُمَثِّل بشكل عامّ، وإنّما على نوع مُعيّن من الأداء كالتهريج واليهلوانيّات والرّواية والإنشاد. ويُنمّس الصّنى تدلّ التسميات الموجودة في اللّغة العربيّة على نشاطات مُتّوعة كان يقوم بها المُنشد والمُحَيِّظ والتلهم والغرغور والحكواتي\* والمقوّال والمُذاح.

مع أبي خليل القبّاني «السوري سعدالله ونوس (١٩٤١-)» التي قُدِّمت في عام ١٩٦٥.

في المسرح العربيّ، أدخلت وظيفة المُلَقِّن ومُجهّزات المسارح بفتح خاصّة به وشكّل عُرْفًا من أعراف\* المسرح حتّى السّينات حيث بدأ يَخْتَفِي. جدّير بالذّكر أنّ إدخال وظيفة وعُلبة المُلَقِّن على المسرح العربيّ كان جُزءًا من مُحاولة نقل بُنيّة المسرح الغربيّ وشكله. ويقال إنّ مارون النقّاش (١٨١٧-١٨٥٥) قد وضع عند عودته من إيطاليا فتحة للمُلَقِّن في خشبة مسرحه دون أن يعرف استعمالها في البداية. كما يقال إنّ في أحد عُرُوض يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) حصل خلاف بين المُلَقِّن والمُمَثِّل فأثار ضحك الجمهور ممّا جعل صنوع يُدخل هذا الخلاف في المسرحيّة ويستعيده في كلّ عُرُض لإثارة الضّحك.

■ الملهاة: انظر: الكوميديا

Performer/Actor

■ المُمَثِّل

Comédien/Acteur

المُمَثِّل هو الإنسان الذي يُجسّد شخصيّة غير شخصيّة الحقيقيّة أمام جمهور\* ما، ويقوم بذلك من قصد. ويُقال في مثل هذه الحالة: مَثَّلَ، شَخَّصَ، أَدَّى دورًا، أَدَّى دورًا (انظر أداء المُمَثِّل).

والكلمة اللّاتينيّة Actor تعني «ذلك الذي يتصرّف أو يَفعَل»، أي الفاعل. وهي مأخوذة من فعل *agere* الذي يعني فَعَلَ، وكانت في القرن الرابع عشر تُطلق على الشخصيّة\* أو الدُّور\*. ثُمَّ صارت في القرن السابع عشر تُطلق على المُمَثِّل. أمّا كلمة *Comédien* فهي أحدث، إذ ظهرت في حوالي ١٥٠٠ وهي مأخوذة من كلمة كوميديا\*. في ١٦٦٣ صارت تدلّ على

الأنواع المسرحية وأشكال الفرجة المتنوعة. في البدايات، وعندما كان الممثلون يشاركون في الطقوس الدينية، كانت لهم أهمية اجتماعية، وكان الممثلون يعملون بشكل مستقل أو ينظمون في تجمعات مثل «فاني ديونيزوس». كما أن حياة التجوال التي كانوا يعيشونها بحكم المهنة في الحضارة اليونانية جعلت منهم سفراء لبعض المهنات الصعبة مما أعطاهم نوعاً من الحصانة الدبلوماسية وجعل منهم في كثير من الأحيان نجوماً.

عرفت الحضارة الرومانية بداية انحسار مكانة الممثل في المجتمع. فعلى الرغم من أن بعض الممثلين كانوا هواة من الطبقة الأرستقراطية، إلا أن استخدام العبيد في العروض العامة جعل من مهنة التمثيل مهنة محقرة. وقد ظلت هذه النظرة سائدة طويلاً واستمرت حتى القرن السابع عشر حيث اعتبر الممثل المحترف ملعوناً لا يحق له أن يكفن براسم دينية.

في القرون الوسطى كان رجال الدين وأعيان المدينة يشاركون في المسرحيات الدينية دون أن يجعل ذلك منهم ممثلين محترفين. بالمقابل، بدأت تظهر تجمعات جريفة تجعل من التمثيل مهنة واحترافاً. وكان الممثلون المحترفون يتسمون في غالبيتهم إلى البرجوازية الصغيرة ويعتمدون في معيشتهم على ما تقدمه العروض من أرباح. كذلك كانت هناك ظاهرة انتقال مهنة التمثيل ضمن أفراد العائلة الواحدة (عائلة بيجار Bérart في فرنسا).

مع تطور الوهن باتجاه التنظيم الجرفي، شكّل الممثلون أخويات Confréries لها طابع تعاوني يتم تقسيم الأرباح بين أعضائها وكان ذلك بداية ظهور مفهوم الفرقة المسرحية. وتعتبر فرق الكوميديا ديلارته في إيطاليا

في يومنا هذا ما زالت هناك تسميات متعددة للدلالة على التمثيل، وهذا يعود للظروف التاريخية والاجتماعية التي تطورت فيمنها مهنة التمثيل، وللمنحى الذي أخذه الأداء عبر التاريخ، خاصة وأن مفهوم الممثل بالمعنى الحديث لم يظهر في أوروبا إلا في وقت متأخر مع ظهور التمثيل كمهنة احترافية، ومع تبلور المسرح كظاهرة تشكل جزءاً من حياة المدينة.

يقوم التمثيل على مبدأ المحاكاة والتقليد. ولأن التقليد موجود في الحياة ويضمن الطبيعة الإنسانية، يمكن القول بأن كل إنسان ممثل بشكل ما (انظر اللوب والمسرح). لكن أداء الممثل يحول إلى جانب نزعة المحاكاة الغريزية بُعداً اجتماعياً لأنه يفترض العرض أمام الآخرين. ولذلك فإن المنظور السوسولوجي الحديث تناول هذا البعد بالتحليل واعتبر أن تسمية Comédien تطلق على «البعد المعاش والذاتي للنشاط التمثيلي، في حين أن كلمة Acteur تعني البعد الاجتماعي والخارجي لهذا النشاط»، وهذا ما يتيه الباحث الفرنسي جان دوفينييو J. Duviniaud في كتابه حول سوسولوجيا الممثل. كذلك استُخدمت السيمولوجيا تسمية الممثل Acteur لتسمية إحدى تجليات الشخصية المسرحية والروائية عندما تُقرأ عبر صفاتها المفردة، فتكون بذلك ممثلاً للقوة الفاعلة Actant التي لا تحل ملامح إنسانية (انظر نموذج القوى الفاعلة).

#### الممثل في المجتمع:

تشكل الدراسات السوسولوجية للممثل عبر تاريخ المسرح أحد مجالات سوسولوجيا المسرح. تقوم هذه الدراسات بتقصي وضع الممثل في المجتمع والعلاقة بين وضع الممثل وبين

النموذج الأكثر تكاملاً فيها.

تَبَلُّور الوضع الاجتماعي واليهوتي للممثل ابتداء من القرن السابع عشر مع دعم الملوك والأمراء للفرق المسرحية (لويس الرابع عشر في فرنسا وشارل الثاني في إنجلترا)، ومع ظهور مساح محلية في كل بلد من بلاد أوروبا، ومع بناء المسارح الثابتة. في ألمانيا التي كانت تخضع لانقسامات داخلية حتى القرن الثامن عشر، كان الممثلون جوالون يُؤدّون مهارات مخفية، وتأخّر ظهور الممثل بمعناه الحديث. والدليل على ذلك عدم وجود سجلّ لأسماء الممثلين إلا مَنْ كان منهم ممثلاً وكاتباً في الوقت نفسه مثل الألمانية كارولينا نويبر C. Neuber (١٦٩٧-١٧٦٠).

مع الثورة الفرنسية طرأ تحوّل هامّ على وضع الممثل في فرنسا. فقد استعاد اعتباره المدنيّ والدينيّ، خاصّة وأنّه ربط نفسه بالسلطة. في القرن التاسع عشر وبدايات العشرين ظهر مفهوم الشجويّة (*Vedettariat* (تالما Talma، سارة برنار S. Bernard، لورانس أوليفيه L. Olivier، جيرار فيليب G. Philippe، أورسون ويلز O. Wells، لوي جوفيه L. Jouvet) وامتدّت هذه الظاهرة لتشمل السينما.

في بدايات القرن العشرين، بدأ الممثلون يلعبون دوراً يتجاوز الدور الإبداعيّ. فقد ظهر مفهوم الممثل الملتزم الذي يكتسب القضايا الاجتماعية والسياسية، كما انتظم الممثلون في تنظيمات وبقايات تفسّن لهم حقوقهم. على الصعيد الإبداعيّ، تحوّل بعض الممثلين إلى مُحرّجين ومُنظّرين، وهذه حالة الفرنسيّ شارل دولان C. Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩) وجاك كوبي J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) وجان فيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١) والروسي كونساتنين

ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨).

### المرأة ومهنة التمثيل:

في بلاد الرومان شاركت النساء في التمثيل. وفي القرون الوسطى شاركت المرأة لأداء دور حوّاء فقط في المسرح الدينيّ\* ولم تكن في هذه الحالة مُتمثلة مُحترفة. أما أوّل ظهور للمرأة كمُتمثلة مُحترفة بالمعنى الحديث فقد كان في إيطاليا ضمن فرّق الكوميديا ديلارته، ثمّ في فرنسا، في حين لم تعرف المُتمثلة المرأة في إنجلترا قبل عام ١٦٦٠ لوجود موقف أخلاقيّ يدين المُتمثلات ويَعتبرهن مثل المُحظّيات. جدير بالذكر أنّ أوّل مُتمثلة في ألمانيا كانت إنجليزية حتى ظهرت الألمانية كارولينا نويبر.

في لبنان وسورية ومصر شاركت المرأة بشكل فعليّ في أداء المروّض منذ بدايات المسرح وقد كان لكلّ من الممثلين المصريين فاطمة رشدي ومييرة المهديّة فرقتهما المسرحيّة الخاصّة، كما كانت فرقة اللبنانية نادية العريس تضمّ أكثر من مائة عُضْص. لكنّ انتهان المرأة لمهنة التمثيل لم يكن مقبولاً تماماً في تلك الفترة.

### الممثل في المسرح العربيّ:

في بدايات المسرح العربيّ، كان الممثل يُسمّى المُشعّص، وعلى الرغم من النجاح الذي لاقاه بعض المسرحيين، فإنّ النظرة إلى الممثل كانت سيّئة بشكل عام. وفي ١٨٨٨ صدر قرار في مصر بمنع الطلاب من مُمارَسة مهنة التمثيل. في بداية القرن العشرين، وعلى الأخصّ في مصر، انتظم الممثلون في فرّق كانت تشارك أحياناً، وكان الممثلون يُمارسون مهناً أخرى إلى



جانب التمثيل ليستطيعوا أن يُنفقوا على أنفسهم. في ١٩٣٥، طرأ تعديل جذري على مهنة التمثيل وذلك مع تأسيس أول فرقة قومية في مصر، إذ صار المُمثِّل مُوَقَّفاً في مؤسسة ويتقاضى راتباً شهرياً. لكن الوضع الاجتماعي والمالي للمُمثِّل ظلَّ صَعباً. وفي يومنا هذا صار المُمثِّل المسرحي العربي يعيش نفس وضع مثيله في العالم ويُعرَف نفس مشاكله ومزاياه.

### المُمثِّل ضمن العملية المسرحية:

المُمثِّل هو نواة المسرح. فهو العنصر الذي يُحقِّق تقاطع النصّ والعرض، وهو الحامل الرئيسي للعملية المسرحية إذ لا يقوم العرض إلا بوجوده. وحتى في عروض النُسخ، هناك دائماً مُثِّل يقوم بتحريكها ولَفْظ جوارها. وقد ظلَّ المُمثِّل في تاريخ المسرح العنصر الثابت الوحيد في كلِّ الأنواع والأشكال المسرحية، وضمن كلِّ التغيرات التي عرَفها المسرح، والتي طالت عناصر مُختلفة أو ألفتها. من هذه التغيرات تراجع دور الكاتب، ودخول المُخرج كَمُهَمة مُستَغلة، والاستغناء عن الديكور، والخروج من العمارة المسرحية التقليدية وغير ذلك. لكن دور المُمثِّل في العملية المسرحية اختلف مع الزمن، وخاصة مع تحوُّل المسرح من مسرح نصٍّ إلى مسرح حركة. وقد ارتبط حجم أداء المُمثِّل وطبيعته (أداء كلامي أو حركي) بالأعراف المسرحية السائدة في كلِّ زمان ومكان.

أما التحوُّل الرئيسي الذي طرأ على وضع المُمثِّل في العرض فكان بتأثير دخول الإخراج على العملية المسرحية في القرن التاسع عشر. فعندما صار المُخرج سيِّد العملية المسرحية، تراجع هامش حُرِّية المُمثِّل في الإبداع، ولم يُقدِّ

حرّاً في انفعالاته، وتحوَّل إلى أداة كما أرادها المُخرج الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) أو إلى دُمية كما أرادها الإنجليزي غوردن كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦)، وفي ذلك هزيمة للمُمثِّل. لكن الناقد المسرحي الفرنسي برنار دورت B. Dort يرى أنه عندما قِيلَ للمُمثِّل أن يُصبح أداة طَيِّعة في يد المُخرج، صارت هزيمته انتصاراً لأنه احتلَّ موقعاً جديداً في العملية المسرحية، وأنَّ المُمثِّل المعاصر هو وليد هزيمة المُمثِّل الكبير في القرن التاسع عشر.

اهتمَّت الدراسات الحديثة بدراسة وضع المُمثِّل في العرض المسرحي على ضوء مناهج البحث المُختلفة: فقد اعتبرت السميولوجيا المُمثِّل علامة من علامات العرض، ودُرست علاقته بالمكوِّنات الأخرى مثل الديكور والزَيَّ المسرحي والماكياج والمكان. كما أنها لم تُعتبره مُجرَّد مُؤدٍّ للنص، وإنما نظرت إليه على أنه نصٌّ في حدِّ ذاته، بمعنى أنه حامل لعلامات يُمكن استقراؤها وتفكيكها لتركيب المعنى. وبالتالي صارت هناك إمكانية أمام المُمثِّل لأن يعي وضعه المُزدوج كلاعب أو كُؤود، وكحامل للمُتخيل ضمن لعبة الخيال في المسرح.

من ناحية أخرى، وضمن التوجُّه لتضخيم المسرح في الغرب، عاد المُمثِّل ليُصبح أساس العرض. فقد اعتبر مُؤدِّياً خلاقاً *Performer* يُمارس عَلاقاً يصل به إلى حالة النشوة أو الوُجْد *Trance*، وإنساناً يعيش المسرح كتجربة حياتية ومسرحية بأنَّ واحد بحيث صار التدريب *Training* هذه الأساسي وليس العرض. نجد هذا الموقف من المُمثِّل لدى الفرنسي أنطوان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) والبولوني جيزي غروتووسكي J. Grotowski (١٩٣٣-)

**Perspective****Perspective**

المنظور في اللغة العربية هو موضع النظر، وأصل كلمة Perspective من الفعل اللاتيني Perspicere الذي يعني «يُبصر من خلال».

والمنظور مُصطلح من مصطلحات الرسم والعمارة يرتبط بفكرة الرؤية عبر الفضاء أو الفراغ في اتجاه المُق. وهو مبدأ تصويري يتحقق بالرسم بطريقة خداع البصر *Trompe l'œil*، لأنه يرمي إلى تصوير الأشياء ذات الحجم، والكتل ثلاثية الأبعاد، على مساحة مُسطحة ذات بُعدين هي اللوحة، وتُحسب فيه خطوط القِرار انطلاقاً من نقطة مركزية هي عين المُشاهد. وهو يُؤلد تأثيراً بصرياً يجعل الأشكال البعيدة تبدو أصغر من الأشكال القريبة، ويُعطي الإحساس بالبعد والحجم.

استُخدمت قواعد المنظور في المسرح لتحقيق التأثير الإيهامي لأن المنظور يسمَح بتصوير مساحات لا متناهية في مكان مُحدّد هو خشبة المسرح، وبذلك يُمكن للقائمين على الديكور تصوير مكان الحدث مهما كان واسعاً (منظر طبيعي، قصر إلخ).

ظهرت المُحاولات الأولى للرسم حسب قواعد المنظور في ديكور المسرح منذ القرن الرابع عشر في إيطاليا. وأوّل مَنْ طبّقه هو المعماري بيروزي Peruzzi ومن بعده تلميذه رافائيل سياستانو سيرليو S. Serlio الذي وضع الأسس العلمية للمنظور السينوغرافي في كتابه «الكتاب الثاني للمنظور» (١٥٤٥) وطبّقه على الديكور المسرحي (انظر سينوغرافيا).

يُعتبر تطبيق مبدأ المنظور على ديكور المسرح مرحلة هامة من مراحل تطوّر العمارة المسرحية وشكل المكان المسرحي لأنه كان

**■ المنظور**

والإيطالي أوجينيو باربا E. Barba (١٩٢٧-). هذه النظرة الجديدة ركّزت على كلّ مكان التعبير لدى المُمثل، وأهمّها جسده الذي بقي مُغيّياً لفترة طويلة في المسرح الغربي الرسمي. ومع هذه النظرة ظهر المفهوم الجديد للمُمثل كمتّح إخطاب من خلال الحركات والوضعيّات التي يؤدّيها والكلام الذي يتّلق به خلال العرض المسرحي، وهذا ما تناوَلته بالبحث على المُستوى النظريّ الدّراسات السوسولوجيّة والانتروبولوجيّة التي تركّزت على المسرح وبيّنت ما في الطقوس البدائيّة من حالة مسرحيّة (انظر سوسولوجيا المسرح، الانتروبولوجيا والمسرح).

مع ظهور صيغة الإبداع الجماعيّ في المسرح المعاصر، عاد المُمثل ليلعب دوره في خلق العمليّة المسرحيّة. لا بل إنّ القائمين على هذه التجارب يشلّ الإنجليزي بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) والفرنسيّة آريان موشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) اعتبروا أنفسهم مُجرّد مُشغّلين Animateurs ليؤدّدوا على دور المُمثل في أعمالهم كبُعد.

**المُمثل والشخصيّة:**

انظر الشخصية، اللّور.

**أداء المُمثل:**

انظر هذه الكلمة.

**إعداد المُمثل:**

انظر هذه الكلمة.

انظر: إعداد المُمثل، أداء المُمثل، اللّوب

والمسرح.

اللوحة الخلفية\* التي تكمل الديكور وتمثل خط الأفق. من جهة أخرى لم يتحقق التناصب بين حجم الديكور المشيد والمرسوم وحجم جسد الممثل الذي يتحرك على الخشبة، لكن المتفرجين تقبلوا ذلك كمعرف.

في القرن التاسع عشر لم يقد مبدأ المنظور مقبولا لأنه يتناقض مع الاستخدام الواقعي للديكور الإيهامي.

انظر: الديكور، السينوغرافيا، العلبة الإيطالية، العمارة المسرحية.

## Clown

## ■ المهرج

### Clown

كلمة مهرج في اللغة العربية مأخوذة من فعل هَرَجَ، أي مَزَحَ أو أتى بما يُمَسِّحُ منه. وهَرَجَ في الحديث يعني أفاض فاكسر أو خلط فيه. أما كلمة Clown التي تستخدم في الإنجليزية والفرنسية للدلالة على المهرج، فهي كلمة إنجليزية كانت تعني الفلاح أو الجلف. وأغلب الظن أنها كانت اسم علم لشخص ما ثم تحولت إلى تسمية عامة واستخدمت في أغلب اللغات للدلالة على أنواع متعددة من الشخصيات المضحكة التي يعتمد أداؤها على المهارة الجسدية، وتجلدها في النصوص الأدبية وفي المسرح. وفي أشكال الفُرجة\* مثل السيرك\*.

لا توجد للمهرج ملامح ثابتة. فهو يختلف من حضارة لأخرى، ويوئط بالثقافات المحلية لكل بلد من البلدان، ويتقاليد الفُرجة المتبعة، وبنوعية الإضحاك السائدة في الأوساط الشعبية التي تتحد منها هذه الشخصية\* أصلا. ولذلك فقد أفرز أنماطا محلية متعددة لها نوعية أداؤها الخاص وطريقتها في الكلام والتصرف، ولياسها المحدد. كما أن كل نمط من هذه الأنماط تطوّر

تعبيرا عن التوجه لإيجاد مبدأ تصويري يتناسب مع شكل كتابة\* مسرحية جديدة تقوم على وحدة المكان وعلى قاعدة مشابهة الحقيقة، ويتناسب مع توجه المسرح لتحقيق الإيهام\*. ففي القرون الوسطى لم تكن هذه المبادئ مطروحة، وكانت أمكنة الحدث تتعدد وتتجاوز وتمثل بصيغة الديكور المتزامن. *Décor simultané* دون أي اهتمام بمشابهة الحقيقة (الجنة إلى جانب قصر الملك إلى جانب الجبل). وقد سمح الديكور الذي يقوم على مبدأ المنظور بتصوير المكان كفضاء\* متكامل الأبعاد، ويتحول الخشبة\* وأجساد الممثلين فيها إلى لوحة بصرية يتحقق فيها الإيهام الذي قامت عليه جمالية المسرح الغربي حتى العصر الحديث.

والواقع أن تطبيق المنظور في الديكور تواءم مع ظهور شكل خشبة خاص هو العلبة الإيطالية\* التي تخلق علاقة مجابهة في الرؤية من خلال الفصل عضويا بين الخشبة والصالة\* بعد أن كان مكان التمثيل ومكان الفرجة يتداخلان في شكل العمارة المسرحية في القرون الوسطى. من جهة أخرى سمح تطبيق المنظور على الخشبة بتطوير نظام الكواليس\* التي صارت تتخذ على شكل شوارع أو بوابات مغطاة بشارية بحيث تسمح بدخول وخروج الممثلين دون كسر الإيهام.

ومع أن المنظور سمح بالإيهام بعمق الخشبة ووجود مسافات تشبه المسافات في الواقع لأنه يقوم على تصوير المكان وكأنه حقيقي، إلا أن ذلك لم يمنع من فُجُود بعض الإشكاليات الفنية. فون جهة لم يتوصل الديكور في تلك الفترة لتحقيق الانسجام بين خطوط الفراغ في الديكور المشيد على شكل أبية وقصور متتالية حتى تحلّية الخشبة، وبين خطوط الفراغ في

وأبرز تسميات مُتعدّدة.

### المُهرَج في تقاليد الفُرجة:

على الرغم من صعوبة تحديد الأصول المُباشرة للمُهرَج في كلّ بلد، إلاّ أنّه يُمكن التأكيد أنّه كان موجوداً في أغلب الحضارات القديمة ضمن ما عرفت من احتفالات. ففي الهند مثلاً عُرف المُهرَج منذ القِدَم، وأخذ ملامحه من شخصية ناسك ترك الرّهينة وتحول إلى لَصّ، وصار بعدها جزءاً من تقاليد المسرح الهندي وكلّ البلاد التي تأثرت بهذا المسرح.

في الصين، نجد المُهرَج في أوبرا بكين\* حيث يُصنّف ضمن الشخصيات الرّضيعة نسبة إلى الشخصيات الأخرى الرّفيعة، ويُسمّى الوجه الصغير المُلَوّن Petit visage peint لأنّ المُمثل الذي يؤدّي هذا الدّور يطلّي وجهه ببتّع يضاء أو دايرة، وهو يؤدّي شخصية غيّبة أو خيئة دون أن تكون بالضرورة مُضحكة.

في العالم العربيّ يُكثر ذكر المُهرَجين والمُقلّدين والمُمثلين والطّرفاء في المخطوطات العربيّة وفي كتب التّراث، ونستدلّ منها أنّ شخصيات مثل النديم والمُحبّظ والأحمق والمُفكّل كانت شخصيات مُحبّبة شعبيّاً وتُعتَرب من المُهرَج. بالمُقابل عرفت أشكال الفُرجة الشعبيّة وجود المُهرَج بشكله الصريح، فقد عُرف في مصر مُهرَج فرق الغوازي الذي كان يصنّع وجهه بالدقيق أو الكلس ويحبل «الفرقلة»، وهي سوط من الحبال المضفورة يُقرّع بها مُثيراً الضّحك، أو يشير بوقبضها الطويل المصنوع من الخشب إشارات جنسية فاضحة. كان هذا المُهرَج يُلقّى على الجوار\* بأسلوب حَزَلِيّ ويُقدّم فصولاً تمثيلية مُضحكة بين فقرات عَرْض الغوازي، وهي من فِرَق التمثيل الارتجاليّ التي

كانت تُقدّم شخصيات نمطيّة تُبالغ في إضحاك الجمهور عن طريق النقد والتّكات البذيئة. وقد أطلق الفلاحون المصريون على المُهرَج اسم أبو عَجّور، وقد يكون في هذه التسمية رمزاً جنسياً. عُرِفَت أيضًا في مصر شخصية علي كاكّا، وهو مُهرَج يضع على وسطه حزاماً تدلّي منه قطعة تُشبه القضيّب، وكان هذا المنظر يُثير الضّحك. وهذه الشخصية تُشبه الأراغوز\* في بعض ملامحها. ويرى الناقد المصريّ علي الراعي في كتابه «الكوميديا المرتجلة» أنّ التهرّيج الذي كان يقوم به المُمثلون الجوّالون في الأعراس وحفلات الختان والزّار هو الشكل الأسبق للآداء\* المسرحيّ عند العرب، وأنّ شكل آداء المُمثلين/المُهرَجين كان مُستمدّاً على الأغلب من الكوميديا ديلارته\*.

في يومنا هذا، وضمن حركة العودة إلى التّراث لتضخّر المسرح العربيّ، تمّ استخدام شخصيات شعبيّة لها نفس الطابع التهرّيجي الذي يَسمح بإعطاء الوجه الآخر للحقيقة منها الغفوف ومنها شخصية أبو حسن المُفكّل وأشعب وجحا ويهلول القرية، بالإضافة إلى تنوعات أخرى مُعاصرة مثل السكّير والشّحاذ والخرامي، وشخصية الأخوت (الأبله بالعامة اللبنانية) التي ابتدعها اللبنانيّ نبيه أبو الحسن وبنى عليها مسرحيات تحوّل عناوين مثل «أخوت لبنان» ١٩٧٨، «أخوت بالعربيّ» ١٩٧٩، «أخوت دوليّ» ١٩٨٠ وغيرها، وثلاثيّ سبع ومُحوّل في مسرح الأخوين رحباني في لبنان.

أمّا في الغرب فيمكن أن نَحبر أنّ أصول المُهرَج تعود إلى المُمثلين الإيمائيين اليونانيّين والرومانيّين (انظر الإيماء) وإلى تقاليد الكوميديا\* الرومانيّة التي عُرِفَت فيها شخصية العبد أو المُكفّليّ) ومنها انتقلت إلى الكوميديا الإيطاليّة.

مسرحيّاته لاحقاً، وشخصيّة Schamptasch و Hans Wurst (حنّا ثقافت) التي أفرزت في فرنسا شخصيّات مُماثلة تجعل نفس الأسماء بعد ترجمتها إلى الفرنسيّة مثل Jean Potage (حنّا شوربة) و Jean Farine (حنّا طحين) إلى جانب شخصيّة بييرو Pierrot المُستعْدّة من الكوميديا ديلارته. والقاسم المُشترك لهذه الشخصيّات المُتّزعة هو الإضحاك من خلال المُبالغة في الأداء\* بالحركة\* أو بالكلام، أو من خلال إبراز صفات مُعيّنة مثل السذاجة والبلاهة والغباء.

فيمن هذا التنوع يُشكّل المُهرّج الشكسيريّ حالة خاصّة. فهو يُظهر في بعض المسرحيّات على شكل مجنون يُلعب دور نديم المَلِك Bouffon. ويُعتبر خطابه مُحاكاة تهكّميّة\* لخطاب البُكّل، وهذا ما يجعل منه شخصيّة مُتكايلة لها نغصها الخاص. كما أنّ وجوده إلى جانب صاحب السُلطة، أي المَلِك، يَسمح بإدخال مُعاول ساخر للسلطة السياسيّة على مُستوى الكلام. وأفضل مثال على المُهرّج الشكسيريّ شخصيّة المَجنون في مسرحيّة «الملك لير» للإنجليزيّ وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦).

كذلك غالباً ما يكون المُهرّج أو المَجنون أو الخادم نقض البُكّل. فهو جبان ورثار لا يَحمي يبراً، وهو مُفْطس لسيدّه بشكل عامّ، لكنّه في بعض الأحيان يُمكن أن يُشتري بسهولة. وهو غيبيّ أو يَدعي الغباء، لكنّ بلاهته تُخفي نوعاً من الحكمة الخاصّة التي تُظهر العالمَ بالمقلوب. بالإضافة إلى ذلك فإنّه يُشكّل مع سيّدّه فيمن الحدث وَحدة دراميّة تقوم على التناقض، ممّا يؤديّ إلى عَرَق وَحدة الطابع في المسرحيّة، وإلى خلط الجِدّيّ والرفيع\* بالوضيع والغروتسك\*، وهذا ما نجده في ثنائيّ دون

كذلك يُمكن أن نجد أصول المُهرّج في القرون الوسطى في الاحتفالات الشّعبيّة كالكرنفال\* وعُروض الصّماقات\* وفي عيد المجانين Fête des fous حيث كانت الطقوس الدينيّة تُقدّم بطابع تهكّميّ، ويَتم فيها التكرّر بشكل شخصيّات مُضحكة، وهذا هو سبب التداخل في المسرح الغربيّ بين شخصيّة المُهرّج وشخصيّة المَجنون.

هناك أصول أخرى للمُهرّج نجدها في أشكال الفرجة\* المسرحيّة في الهواء المُلقى في القرون الوسطى حيث كان المُمثلون المعروفون باسم Bateleurs و Baladins، وهم غالباً من فئة المُمثلين الجوّالين Jongleurs، يُؤدّون فُقرات فيها مهارة وإضحاك. وقد دخلت هذه المهارات تدريجيّاً على المسرح في القرون الوسطى وعصر النهضة من خلال الفواصل\* التي كانت تُقدّم فيمن المسرحيّات أو بشكل مُستقلّ: ففي فرنسا نجد شخصيّة الفلاح وراعي الغنم الساذج وشخصيّة الأحقر في الفازس\* (المَهْزلة) ثمّ في الكوميديا لاحقاً. وفي إيطاليا هناك كلّ الشخصيّات التّمثليّة\* المُضحكة في الكوميديا ديلارته\* مثل أرلكان وبريغيللا وباتالوني إلخ.

وفي إنجلترا نجد شخصيّات مثل المهبول Jester والجوكر Joker الذي يُلقي النكات. وفي إسبانيا نجد شخصيّة المُهرّج Bobo، والراعي Pastor ومنهما انبثقت شخصيّة المُغامر الأثافيّ Picaro، وشخصيّة الخادم المُضحك «رشيق» Gracioso، وكلّ الخدم والأتباع في المسرح والأدب الإسبانيّين مثل سانشو بانشا Sancho Pancha خادِم دون كيشوت (انظر الخادم/الخادمة).

في ألمانيا هناك شخصيّات تمثليّة مُضحكة مثل شخصيّة Raf Haf Snaf التي عُرفت في المسرح الشّعبيّ وأدخلها المُؤلّف الألمانيّ ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) على

أوربول مَيَّزَة إدخال الإضحاك اللفظي على فقرات المهرَّجين في السيرك من خلال المونولوج\* المضحك.

في حوالي ١٨٦٠، ومع انحسار عروض البانتوميم أي الأداء الإيمائي الصامت (انظر الإيماء)، انتقل العاملون في هذه العروض إلى السيرك وقَدَّموا فقرات تهريجية من البانتوميم بعضها ناطق وبعضها الآخر إيمائي لا يعتمد الكلام. وبهذا انفصل مهرُج السيرك نهائيًا عن مهرُج المسرح. وقد سمح انتشار السيرك في العالم لمهرَّجي المسارح الإنجليزية أن يجدوا عملًا في فِرَق السيرك في أوروبا، وصاروا يعتمدون الإضحاك الكلامي بلغة البلد التي يعملون فيها مُستفيدين من اختلاف اللفظ واللهجة في توليد الإضحاك، وبذلك استعادوا نفس نمط الإضحاك الذي كان يؤدِّيه الإيطاليون في مسارح الأسواق حين أطلق عليهم اسم المهرَّجين الشكسبيريين. لكن تراجم شعبيتهم في أوروبا لاحقًا دَفَعهم إلى الهجرة إلى أمريكا اللاتينية وخاصة المكسيك حيث أقبلوا تقاليدهم مع شخصية الرشيح غراسيوزو الإسبانية، وصار المهرَّج يقدِّم فقرات البرنامج على شكل شعر أو على شكل مزاحات فيها لُوب بالألفاظ مثل المهرَّج شيتوزو Chistoso (المزوح).

أدَّى هذا التطور إلى إدخال الإضحاك من خلال المواقف والطبائع والكلام على تقاليد التهريج في السيرك بعد أن كان الأداء الحركي فيه هو الأساس، فانشورت بذلك تقاليد المهرَّج الإنجليزي واستعاد مهرُج السيرك التقاليد الإيطالية واللاتينية التي انبثق منها. هناك أيضًا في السيرك ما يُعرف بالمهرَّجين الموسيقيين Clowns musicaux، لأن أداءهم كان محاكاة تهكمية للعزف الجديّ (عزف الكمان من فوق

جوان وخادمه كاتالينون في مسرحية الإسباني تيرسو دي مولينا T. de Molina ١٥٨٣-١٦٨٤) وفي الثنائيات التي يُشكِّلها المخدم (أرلكان أو بريغيللا أو بوليشيتيل) مع السيّد الذي يخدمونه في مسرحيات الكوميديا ديلارته في إيطاليا، والغرفور مع سيّده، وقفة مع علي جناح التبريزي في المسرحيات المصرية.

### مهرَّج السيرك:

أوّل إشارة لمهرَّج السيرك وردت عام ١٨١٦ في فرنسا في كتاب صغير عن سيرك فرانكوني، وتشير إلى خيَال مُضحك اسمه السيّد كلون Monsieur Claude.

ومن المعروف أنّ أشهر الذين أسَّسوا فنَّ التهريج في السيرك في أوروبا كانوا من أصل إيطالي لكنهم لم يُستَهِروا في بلدِهم، فسافروا إلى فرنسا حيث عَمِلوا في مسارح الأسواق\* ومنها انتقلوا إلى إنجلترا. من أهمّ هؤلاء الممثل الإيطالي جويسيبه غريمالدي G. Grimaldi (١٧١٣-١٧٨٨) الذي طَوَّر أساليب المهرَّج في إنجلترا عام ١٧٥٠ وابتكر لازي\* خاص به يقوم على التعامل مع الأكسوار\* والملابس كأدوات في أدائه المضحك.

في فرنسا يُعتبر جان باتيست أوربول J.B. Auriol (١٨٠٦-١٨٨١)، وهو من عائلة تنتمي إلى عالم السيرك، أهمّ من طَوَّر هذا النوع من الأداء ما بين ١٨٠٦ و ١٨٨١. وقد عُرِف أوربول بلباسه الخاصّ المُستوحى من لباس المهرَّج الإنجليزي، وهو بنطال ضيّق ويلوزة واسعة وثَّيمة خاصة عليها ريش. وهو أوّل من أدّى فاصلًا خاصًا بالمهرَّج بين فقرتين في السيرك. وقد تميَّز بمستوى أدائه وقُدْرته على الإضحاك واشتهر باسم Auguste. وتعدّو إلى

الشَّعْبِيَّة. كما أَنَّ يَتَقَنِيَّاتِ المُوَهَّرِجِّ وشكل أدائه اعتُبرت نموذجًا تُستقى منه بعض تمارين اللُّبونة والتصيير الجسديِّ في مناهج إعداد المُمَثِّلِ\*.

انظر: السيزك، الإيماء، المُضْحِك.

### ■ المُوَهَّرْجَان

**Festival**

**Festival**

كلمة مهرجان فارسية منحوتة من يهر التي تعني مَحَبَّة، وجان التي تعني الروح، وكانت تُستعمل بمعنى الاحتفال العظيم أو العيد لدى الفرس. أما كلمة Festival فهي إنجليزية مأخوذة من اللَّاتينية Festa التي تعني العيد.

والمهرجان بمعناه الحديث هو صيغة لتجمُّعات فنيَّة وثقافيَّة ولاحفالات مسرحيَّة تجدد أصولها في التقاليد الاحتفاليَّة القُفويَّة التي كانت تُرافق الأعياد في الماضي. لكنَّ المهرجان يَخْتَلِفُ عن الأعياد والاحتفالات التي تُقام فيها في كونه صيغة مُبرَّجة يُخَفِّضُ لها مُسَبِّحًا من خلال سياسة ثقافيَّة مُحَدَّدة، وهذا يُخَفِّضُ من الطابع القُفويِّ الذي يأخذه العيد La Fête عادة. لكنَّ ذلك لا يعني توجُّه المهرجانات الفنيَّة اليوم نحو استعادة الطابع الشَّعبيِّ والقُفويِّ من خلال تَبَنِّيها للتقاليد الشَّعبيَّة للمدينة التي تُقام فيها.

والمهرجان اليوم مناسبة تُشكِّلُ حدثًا ثقافيًّا مُتَكَرِّرًا (كل عام أو عامين) يُقام في موعد ثابت وله امتداد زمنيِّ مُحَدَّد ومكان مُخَصَّص يَيمُّ اختياريه بناءً على حجم الفعاليَّات فيه (صالَة واحدة أو عدَّة صالات أو المدينة بأكملها).

جرت العادة أن تُشرف على المهرجان لجنة تنظيميَّة تُحدِّد له سياسة تكون عادة مُرتبطة بالتوجُّه الثقافيِّ والسياسيِّ للبلد الذي يُقام فيه. كما أَنَّهُ يُعْمَلُ من الحكومات أو البلديات أو الشَّرَكَات الصَّنَاعِيَّة الكُبرى (وهذه صيغة حديثة

سُلم أو بالمقلوب). فيما بعد صار استخدام الآلات الموسيقيَّة والأجراس وأدوات المطبخ جزءًا من الإضحاك، كما أَنَّ هذه الفُقرات الموسيقيَّة التهرجيَّة دخلت على عُروض الميوزيك هول\*.

هناك أيضًا ما كان يُسمَّى بالمُوَهَّرْجَان السياسيِّ في روسيا القيصرية، وهو تقليد طَوَّرَهُ مُوَهَّرْجَان السيرك الروسيِّ دورو W. Durow الذي كان يقوم بإلقاء الخطابات المُسَلِّيَّة التي يَتعرَّضُ فيها للوضع السياسيِّ في البلاد.

بعد الحرب العالميَّة الأولى صار المُوَهَّرْجَان في السيرك عَرِيفًا للحفلة يُقدِّمُ الفُقرات المُتنوِّعة، بل أَنَّهُ صار بشكل من الأشكال مسؤولًا عن إعداد هذه الفُقرات وانتقائها، وبذلك اكتسبت شخصيَّة المُوَهَّرْجَان سُلطة وقوة لم تكن لها في الماضي.

من جانب آخر، دخلت تمديدات كبيرة على أداء ولياس المُوَهَّرْجَان فابتعد عن لباس البهلوان الفقير والمُعْدَم، وصار يرتدي ألبسة براقة تثير إعجاب المُتفرِّجين. كما تَطَوَّرَ أدائه باتِّجاه واقعيَّة وجدليَّة أكبر، وتَنَوَّعَ هامش المواضيع التي يَتطرَّقُ إليها. كذلك عَرَفَ السيرك تقليدًا جديدًا هو تشكيل الثنائيَّات والثلاثيَّات من المُوَهَّرْجَان اعتمادًا على بديل التجانس أو التناقض (قصير/ طويل، غبي/ ذكيّ إلخ) وهذا ما استمرته السينما التي طرحت ثنائيَّات مُتناقضة يثُلُ لوريل وهاردي، وأبوت وكاستيللو وغيرهم. جدير بالذكر أَنَّ السينما منذ بداياتها الصامتة أَفْرَزَتْ شخصيَّات نَظَفيَّة يُمكن أن تَندرج بتركيبتها وشكل أدائها ضمن إطار المُوَهَّرْجَان، ومن أهم هذه الشخصيات تلك التي ابتدعها المُمَثِّلُ شارلي شابلن Ch. Chaplin.

في يومنا هذا نَلحَظُ عودة إلى تقاليد المُوَهَّرْجَان في المسرح الغربيِّ لتفزيه بعناصر من الفُرجة

Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) أول فكرة لتحقيق التعاون بين رجال المسرح في العالم من خلال مهرجان مسرحي. فقد دعا في هذه المناسبة إلى تأسيس الجمعية العالمية للمسرح، وهو ما تحقّق في عام ١٩٤٨ تحت اسم المعهد الدولي للمسرح III.

في عام ١٩٤٧ تأسّس مهرجان إندره في إنجلترا ومهرجان أفينيون في فرنسا. ويعود الفضل في إقامة هذا الأخير إلى جهود الفرنسي جان فيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١) الذي جعله من أهم المهرجانات المسرحية في العالم.

تزامن انتشار المهرجانات المسرحية مع التوجّه العالمي نحو الاعتماد عن مركزية الثقافة ومع تأسيس المراكز الدرامية والثقافية في المدن الصغيرة في دول أوروبا والعالم، وذلك بعد الحرب العالمية الثانية. وقد صارت أغلب الدول والمدن تسعى لأن تكون لها مهرجاناتها الخاصة. ففي فرنسا مثلاً وصل عدد المهرجانات في عام ١٩٨٩ إلى ٥٠٠ مهرجان منها ٥١ مهرجاناً مسرحياً بحتاً و٣٣ مهرجاناً متعدّد التوجّه. بعد عام ١٩٦٨ صار هناك توجّه نحو تعزيز من التخصص وظهرت صيغة تقديم عروض على هامش الفعاليات الرسمية للمهرجان Off. وقد أخذت هذه الصيغة أهمية كبيرة بسبب الطابع التجريبي لهذه العروض ممّا جعلها تغلّى أحياناً على العروض الرسمية التي تقدّم للجان بانتقائها. في كثير من الأحيان تأخذ المهرجانات طابعاً ثقافياً وسياحياً في نفس الوقت لأنها تكون مناسبة لتنشيط الحياة الاقتصادية للمدينة التي يقام فيها.

في العالم العربي انتشرت صيغة المهرجانات المسرحية أيضاً، وأول مهرجان قدّمت فيه عروض مسرحية هو مهرجان بعلبك في لبنان عام

جداً) ومن المؤسسات الثقافية العالمية. والمهرجان صيغة لقاء وتبادل ثقافيتين يفترض استضافة فرق زائرة بالإضافة إلى العروض المحلية. كما أنه يكون مناسبة لتنوّات ومعارض وخفلات وعروض أفلام سينمائية تقام على هامشه، بالإضافة إلى صدور مطبوعات تُعرف بما يُقدّم فيه.

في بعض الأحيان تُخصّص المهرجانات جوائز لأفضل العروض، وفي هذه الحالة تُشكّل لجان تحكيم تضمّ مختصين معروفين.

يُمكن أن يُنظّم المهرجان تحت شعار مُحدّد («نحو مسرح شعبي» مثلاً) أو تيمة مُحدّدة («التجريب»، «الرقص والمسرح» إلخ)، كما يُمكن أن يأخذ صيغة فعالية مُعيّنة (مسرح جامعي، مسرح الشباب)، أو أن يرتبط باسم كاتب أو مُخرج مسرحي مُحدّد (مهرجان شكسبير في إنجلترا).

تعود أول فكرة لإقامة مهرجان مسرحي إلى عام ١٨٥٤ في ألمانيا حيث قام مدير مسرح البلاد في ميونيخ دينغلستدت Dingelstedt (١٨١٤-١٨٨١) بجمع ثلاثين من أفضل الممثلين في ألمانيا ليقدموا عروضاً لموسم يدوم شهرين على مسرح شيد خصيصاً لهذه المناسبة، ودعا لحضوره المصنفين الأوروبيين والأمراء الألمان. ومع أنّ المشروع لم يتمّ بسبب انتشار وباء الكوليرا في حينه، إلّا أنّ الصيغة انتشرت سريعاً فيما بعد. أمّا أقدم الصيغ الفعلية للمهرجانات المسرحية في الغرب فهي تجربة الفرنسي موريس پوتيشير M. Pottecher (١٨٦٧-١٩٦٠) الذي أسّس مسرح الشعب في منطقة الفوج في فرنسا عام ١٨٩٥ وأقام تظاهرة كبرى فيه ما تزال حيّة حتى اليوم.

في ١٩٦٦ طرح الفرنسي فيرمان جيميه



عُرف استخدام المؤثرات السمعية منذ القدم. فقد كان هناك مُختصون بتنفيذها في المسرح اليوناني القديم. كذلك فإنّ القناع الذي يضعه الممثل كان وسيلة لتضخيم الصوت. وفي المسرح الشرقي التقليدي، وعلى الأخص في مسرح النو الياباني، كانت تُستعمل تقنيات خاصة لإبراز الصوت وتضخيمه. فقد درجت العادة على وضع آية خزفية تحت الخشبة تُعطي رنيناً وصدى لصوت الممثلين والآلات الموسيقية.

في المسرح المعاصر يُختار إعداد وتنفيذ المؤثرات السمعية اختصاصاً مستقلاً له بعد تقني ودراماتورجي.

يُمكن تحقيق المؤثرات السمعية في المسرح بالوسائل التالية:

- إصدار الأصوات الحية المطلوبة في الكواليس\* (جرس يرن، صوت أشخاص يتحدثون إلخ). وفي حال كان من الصعب تحقيق ذلك، يتم تقليد الضجة المطلوبة من خلال إصدار ضجة تشبهها (تحريك صفيحة معدنية لإصدار صوت الرعد، خشخشة أوراق للإيهاء بصوت حريق إلخ).

- تسجيل الأصوات على شريط ويث أثناء العرض (صوت قطار يمر)، أو الإيهاء بها من خلال مونتاج معين يتم داخل الاستوديو (صوت قصف جوي لمدينة من خلال تراكب صوت إقلاع طائرة مع صوت انفجارات إلخ). وقد ساهمت التقنيات الحديثة اليوم في تحسين نوعية الأصوات المسجلة وتعديل طابعها الصوتي بحيث تتأقلم مع الحدث والديكور.

#### وظائف المؤثرات السمعية:

- ١- وظيفة درامية: يُمكن للمؤثرات السمعية أن

١٩٢٢. أما أول مهرجان مُختص للمسرح فهو المهرجان الذي أقامته نقابة الفنانين في سورية في أيار ١٩٦٩ تحت اسم مهرجان دمشق للفنون المسرحية. وقد كان هذا المهرجان مناسبة لظهور تجارب مسرحية جديدة وأفكار جديدة حول المسرح ودوره. وقد أصبح هذا المهرجان تقليداً سنوياً وتوسّع ليشمل إضافة إلى الفرق العربية بعض الفرق الأجنبية. بعد ذلك تالت تأسيس المهرجانات المسرحية العربية السنوية، أو التي تُقام كلّ ستين مرة، نذكر منها مهرجان القاهرة ثم مهرجان القاهرة التجريبي في مصر ومهرجان قرطاج ومهرجان الحماطات في تونس.

هناك أيضاً الكثير من المهرجانات المتنوعة التوجه التي تُقام لإحياء وتنشيط السياحة في المناطق الأثرية، وتحتوي على بعض العروض المسرحية، نذكر منها مهرجان بعلبك في لبنان وبُسرى في سورية وجرش في الأردن ومهرجان قلعة الأخضر الإسلامية في العراق، ولكلّ منها طابعه الخاص.

#### ■ المؤثرات السمعية Sound effects

##### Effets Sonores/Bruitage

مصطلح يُستعمل في مجال المسرح والسينما والدراما الإذاعية\* والدراما التلفزيونية\* للدلالة على الوسائل السمعية المُستخدمة لإصدار الأصوات التي يتطلبها العرض. وهي في المجال التقني المعادل السمعي للإضاءة\* التي تُساهم في خلق المؤثرات البصرية في العرض. يُمكن في كثير من الأحيان أن تأخذ المؤثرات السمعية منحى موسيقياً بحثاً فيطلق عليها عندئذ اسم موسيقى العرض أو الموسيقى التصويرية (انظر الموسيقى والمسرح).

واقعية الصورة على الخشبة، ويرمي إلى تحقيق الإيهام\* بواقع ما (صوت المطر يوحى بظلس عاصف، مرور سيارات يوحى بالمدينة أو بشارع مزدحم). كما يمكن خلق علاقة ما غير متوقعة بين صوت ما وشاعر معينة (صوت محرّكات طائرة يوحى بتلوثات شاعر الشخصيات أو ضربات مطرقة للتأكيد على حالة الإرهاق).

في نفس المنحى تمامًا يمكن أن تُعتبر لحظات الصمت\* من المؤثرات السمعية الهامة درامياً وتعبيراً (في السيرك\* عندما تصمت الموسيقى الصاخبة فجأة تخلق جوّ ترتّب وعلى الأخص عند تقديم الفقرات البهلوانية الخطيرة).

يميل بعض المخرجين إلى جعل المؤثرات السمعية جزءاً هاماً من القرض، وهذا ما نجده بشكل واضح في عروض المخرج الأمريكي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-) والفرنسي باتريس شير P. Chereau (١٩٤٤-)، كما أنّ الاستغناء عن المؤثرات السمعية تماماً في العرض المسرحي هو خيار إخراجي. انظر: الإضاءة.

## ■ الموسيقى والمسرح Music and Theatre Musique et Théâtre

تلازمت الموسيقى مع المسرح تاريخياً في الشرق والغرب خاصة وأنّ المسرح منذ نشأته ارتبط بالموسيقى والبناء والضربات الإيقاعية. وقد اختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ وبتطور الذائقة العامة، فكانت تارة عنصراً عضوياً يُعطي العرض إيقاعه، وتارة عنصراً مرافقاً له وظيفة جمالية، وتارة عنصراً درامياً يلعب دوراً في تشكيل المعنى.

ففي المسرح الشرقي\* التقليدي تُشكّل

تلعب دوراً إيجابياً يُعلم بمكان الحدث وزمانه (ضجيج شارع في مدينة في النهار)، ويسجّر الأحداث على الخشبة أو خارجها (صوت طلفة مُسلّس في الكواليس يُعلم بموت الشخصية). وهذه الوظيفة أساسية في التمثيلية الإذاعية حيث يغيب الجانب المرئي تماماً. كذلك يمكن أن تُستخدم المؤثرات السمعية في التقطيع\* بدلاً عن إسناد السّارة\* أو الطّلمة بين المشاهد، وغيرها من العناصر المرئية، بالإضافة إلى دورها في إبراز المقاصد الرئيسية للحدث إلى جانب الإضاءة أو في غيابها. من جانب آخر فإنّ استخدام المؤثرات السمعية يمكن أن يلعب دوراً أساسياً في تشكيل سينوغرافيا\* العرض لأنّ هذه المؤثرات يمكن أن تُوسّع الفضاء الدرامي إلى ما هو أبعد من الخشبة. ومما لا شك فيه أن توزيع المؤثرات السمعية في قاعة العرض وتنفيذها وربطها بالصورة المرئية أو بالنصّ هو الذي يتحكّم بالتوعية الجمالية للمشهد. لذلك نلاحظ في يومنا هذا التوجّه لتحقيق تعاون كامل بين مهندس الصوت ومهندس الإضاءة والمخرج\* للتوصل إلى التأثير الجمالي المطلوب.

٢- وظيفة تعبيرية: يمكن للمؤثرات السمعية أن تدعم جوّ المسرحية المرئي أو تكون بديلاً عنه، وفي هذه الحالة تصبح نوعاً من الديكور السمعي\* Décor sonore يدعم جمالية العرض كخيار إخراجي. كما يمكن أن تعمّق الطابع المأساوي\* أو المضحك\* أو الشاعري للحدث من خلال خلق جوّ ترتّب وقلق أو جوّ غموض أو جوّ فرح إلخ. والمؤثرات السمعية مثل بقية عناصر العرض يمكن أن تتحقّق بأسلوب واقعي يدعم ويتم

جديدة مع تطوّر تقنيات الصوت والمؤثرات السمعية\*، ومع دعوة الألغاني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٢) إلى تحقيق اجتماع الفنون *Gesamtkunstwerk* في العرّض الشامل.

من العوامل التي لعبت دورها في تطوّر دور الموسيقى في العرّض المسرحي أيضًا التوجّه الذي ظهر في تلك الفترة للخلاص من سيطرة النصّ والكلمة، وأهمّ من يُمثّل هذا التوجّه الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) الذي دعا إلى استبدال الكلام بوسائل تعبير تُعيد للمسرح طابعه الطقسيّ مثل الصُراخ والصرّيات الإيقاعية. كذلك فإنّ دور الموسيقى في العرّض كان من اهتمامات بعض المسرحيين الذين أعادوا النظر بكافّة وسائل التعبير في المسرح ومن بينها الموسيقى. استمرّ هذا التطوّر ليَتَجَرّع بإعادة النظر بمفهوم العرّض كترّجّة سمعية وبصرية ممّا أدّى إلى ظهور نوع من العرّوض المسرحية تكون العناصر السمعية فيها عنصرًا دراميًا أساسيًا، بل وقد ظهر نوع جديد أطلق عليه اسم المسرح الموسيقي\* تلمح فيه الموسيقى دور التعبير الدرامي. من ناحية أخرى صار يُنظر إلى عرّف الموسيقى كأداة يُحوّل شيئًا من المسرحية\* عندما يُقدّم على شكل عرّض، فالحفلات الموسيقية تتطلّب إخراجًا مُعيّنًا وتتحوّل إلى مشهد يُقترب من المشهد المسرحي، كما أنّ حفلات الروك أند رول وفِرَق المُغَنّين تُحوّل كلّ مقوّمات المُرْتَجَة *Le Spectaculaire*.

جدليّ بالذّكر أنّ تطوّر وسائل الاتصال والتوجّه الحديث للربط بين ما هو سمعيّ بما هو بصريّ أدّى إلى ظهور فنون جديدة مثل الفيديو كليب *Video Clip* الذي يقوم على مُراقبة الأغاني بمشاهد تصويرية تلفزيونيّة لها

الموسيقى والفيّاء جزءًا هامًا من العرّض وتتواجد فرقة العازفين على الخشبة\* مع المُمثّلين، بالإضافة إلى وجود فرقة من المُنبّذين أحيانًا تُرافق الأداء\* بالسّرد المُغَنّي.

في المسرح اليونانيّ، كانت الموسيقى جزءًا أساسيًا من العرّض المسرحيّ الذي كان غنائيًا يربط بعروض الشّعْر، ويُرافق بعزف مُصاحب على الناي أو القيثارة. كذلك كان النصّ المسرحيّ يقوم على التناوُب بين مقاطع الجوقة\* المُغَنّاة وبين المقاطع الجوارية الموزونة.

كان المسرح الرومانيّ مسرحًا مُغَنّي، وكانت المسرحية تُكتَب بالتعاون مع مُؤلّف موسيقيّ يُذكر اسمه في رأس المخطوطة، وكان العرّض المسرحيّ يَتَرَض وجود موسيقيّين ومُغَنّين على المُنصّة. في أواخر الإمبراطورية الرومانية شغلت الموسيقى حيّزًا كبيرًا في العرّض المسرحيّ وكان الموسيقيّون يَتَوَاجِدون في الكواليس\* أو على الخشبة\* أو في فتحة الأوركسترا. وقد استمرّ وجود المُنتحة المُخصّصة للموسيقيّين (الأوركسترا) في العمارة المسرحية\* حتّى القرن التاسع عشر.

اعتبارًا من القرن السادس عشر، استقلّ المسرح عن الموسيقى والفيّاء وأخذ طابعًا كليّيًا مع تزايد أهميّة النصّ المكتوب، في حين ظهر المسرح الفيّائيّ\* مع ولادة الأوبرا\* التي تكون الموسيقى والفيّاء فيها أهمّ من العرّض المسرحيّ نفسه. وقد تَبَلَّوَر هذا الدّور مع ظهور أنواع أخرى مثل الأوبريت\* والأوبرا المُضحكة\* والكوميديا الموسيقية\* والميلودراما\* عند نشأتها وغيرها.

والواقع أنّ الموسيقى لم تَتَغَيّر تمامًا في العرّوض المسرحية في الغرب، وقد عرفت اعتبارًا من نهاية القرن التاسع عشر انطلاقًا

بعد درامي.

### وظيفة الموسيقى في المسرح:

جرت العادة أن تكون الموسيقى المستخدمة في العرض المسرحي مأخوذة من أعمال معروفة أو تؤلف خصيصاً للعرض المسرحي، كما يمكن أن تكون موسيقى حيّة تُعزف أو تُغنى أثناء العرض، أو مُسجلة (مؤثرات سمعية، موسيقى غناء).

وفي كل الأحوال يمكن أن تأخذ الموسيقى الوظائف التالية في العرض المسرحي:

- وظيفة تمهيدية تأطيرية عندما تُستخدم الموسيقى في افتتاح العرض أو في ختامه، كما في افتتاحية «ليخموند» لبيتهوفن Beethoven التي ألفها عام ١٨١٠ لمسرحية الألماني وفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) التي تحول نفس الاسم. وغالباً ما تكون الموسيقى في هذه الحال مُختارة من أعمال معروفة تنتمي إلى مدرسة جمالية معينة (موسيقى كلاسيكية، رومانسية) تُلام روحية العرض وجمالياته.

- وظيفة درامية تقنية: تلعب الموسيقى أحياناً دور تحديد إيقاع العرض وإبراز مفاصله الأساسية (انظر التقطيع)، أو التأكيد على موقف درامي مُحدد أو الإعلان عنه. وفي بعض الأحيان تكون نوعاً من الفواصل\*.

- وظيفة تعبيرية: تكون الموسيقى في هذه الحالة مؤلفة خصيصاً للعمل المسرحي وبناء على طلب المُخرج\* بحيث تتلام مع قراءته الخاصة للعرض (الموسيقى التي كتبها إريك ساتي E. Sattie لمسرحية استعراض لجان كوكتر J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣). والموسيقى التعبيرية في هذه الحال تدخل في صميم مضمون

النص فتبرز الحالات التي تعيشها الشخصيات، وفي بعض الأحيان تؤكد على الجو الذي يهيمن على المسرحية ولذلك تُسمى أيضاً الموسيقى التصويرية، وقد درج استعمالها في السينما والتلفزيون. وقد اعتبر المُخرج كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavsky (١٨٦٣-١٩٣٨) أن الموسيقى التصويرية يمكن أن تكون نوعاً من الديكور السمعي *Décor sonore*، كما أن الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٩٠٦-١٩٨٨) أعطى للموسيقى والأغاني دوراً درامياً في تحقيق التفرغ\* من خلال إبراز التناقض بين روحية الموسيقى ومضمون الموقف فضمن مبدأ فصل العناصر عن بعضها، وهذا ما لجأ إليه المُخرج الإيطالي جورجيو شتريلر G. Strehler (١٩٢١-) أيضاً في عروضه.

كذلك يمكن أن يكون للموسيقى التصويرية دوراً تعبيرياً إبداعياً لأنها يمكن أن توحى بمكان\* مُحدد (موسيقى الفيتار توحى بإسبانيا)، أو تُرجع إلى زمن\* مُحدد (موسيقى كلاسيكية، موسيقى رومانسية) أو تُرافق شخصية\* مُحددة في الحدث فتُسمى في هذه الحالة اللازمة *Leitmotif*.

في بعض الحالات، وعلى الأخص في المسرح الطقسي الاحتفالي\* وبعض أشكال المسرح الشرقي، وفي الطقوس الصوفية (المولوية) بشكل عام، يمكن أن تأخذ الموسيقى دوراً أكثر شمولية يربط الاحتفال\* بما هو أوسع لأنها تُرجع إلى الإيقاع الكوني الذي يرمي الطقوس\* إلى استعادته، فتكون بذلك أحد العناصر الناعمة للعرض والمُعبرة عن روحية.

انظر: المسرح الموسيقي، المسرح الفئاني، المؤثرات الصوتية.

## ■ المونودراما

## Monodrama

## Monodrame

مصطلح مسرحي يعني دراما الممثل الواحد. وهو منحوت من الكلمتين اليونانيتين Monos = وحيد و Drama = الفعل. في بعض الأحيان يُستعمل تعبير مُشابه هو عَرَض الشخص الواحد One Man Show.

أطلقت هذه التسمية على مسرحيات قصيرة انتشرت في ألمانيا وفي إنجلترا بين ١٧٧٥ و ١٧٨٠، وكان يُؤدّي الأدوار فيها ممثل واحد أو مُثَلَّة بالإضافة إلى عدد من الكومبارس\* أو جوقة\*، مع مُرافقة الموسيقى أحياناً.

يقوم هذا النوع من المسرح بشكل أساسي على مهارة الممثل\* في الأداء. فهو يتطلّب منه أن يقوم بأداء عدّة أدوار في العَرَض، وأن يتقل من دور إلى آخر بسرعة كبيرة، وأن يتقمص حالات مُتعدّدة في أمكنة وأزمنة مُتتّعة، وأن يوحي بوجود شخصيات أخرى غائبة يتعامل معها. كذلك يتطلّب نوعاً خاصاً من الإخراج\* لأنّ المهمّ في هذه العروض هو إيجاد نقاط ارتكاز للممثل مثل وجود أغراض لها صفة دلاليّة عالية تكون البديل عن الشخصيات الأخرى، بحيث تُصبح مُحاوَرَة العَرَض بديلاً يُستدعى من خلاله المُحاوِر الغائب (جوار مع لوحة أو مع قطعة ثياب أو الحديث بالهاتف). كذلك فإنّ استعمال الإضاءة\* والمُؤثرات السمعيّة\* بشكل خاصّ يَسمح بالانتقال من زمن لآخر، ومن مكان لآخر. والتلقّي في هذا النوع من العروض له خصوصيّة لأنّه يتطلّب جُهداً لتخيّل ما هو غير موجود لمُتابعة الحدث، كما يتّروى نوعاً من القبول المُسبق بالدخول باللّعبة المسرحيّة كما في حالة المونولوج\*.

ولأنّ شكل العَرَض في المونودراما يَلتص

النظر لمُتابعة أداء الممثل أكثر من العناصر الأخرى الدراميّة المُعتادة في العَرَض المسرحي، تُعتبر المونودراما التعبير الأمثل عن مسرح النُجم، وهذا ما يُبرّر إقبال بعض نُجوم السينما على أداء عُرُوض المونودراما. فقد قامت مُثَلَّة السينما الفرنسيّة ليزابيل هوير I. Huppert عام ١٩٩٣ بتقديم مونودراما أخرجها الأميركيّ روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) وأعدّها عن رواية «أورلندو» للأميريكيّة فيرجينيا وولف V. Woolf.

ومع أنّ المونودراما لا تتوافق مع جوهر المسرح الذي يقوم على الجوار\* ويُفترض وجود شخصيات مُحاوَرَة، إلّا أنّها تسمح بتحويل أيّ نصّ أدبيّ إلى عَرَض مسرحي (قصيدة شعريّة، تداعي ذكريات، قصّة قصيرة إلخ). كما أنّها تُسمح بتقديم عُرُوض لا تتطلّب عدداً كبيراً من الممثلين ولا تتطلّب نفقات كثيرة.

من أشهر النصوص المكتوبة لهذا النوع مسرحيّة «مُصاّر التّبع» للرّوسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) التي أطلق عليها تسمية مونولوج في فصل واحد، ومسرحيّة «الصوت الإنسانيّ» للفرنسيّ جان كوكتو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) وغيرهما.

انتشر هذا النوع من المسرح اليوم واعتُبر انتشاره أحياناً مُؤشّراً على أزمة المسرح وعلى ضُعيوة العمل داخل فرقة.

في المسرح العربيّ، شاعت عُرُوض المونودراما بشكل كبير حتى شكّلت ظاهرة بِحدّ ذاتها لكونها لا تتطلّب سوى مُمثل واحد، ولا تحتاج للعمل داخل فرقة، ولكونها تُبرز مهارة الممثل. من أشهر تلك العروض المونودراما التي قدّمها في سوريا الممثل الفلسطينيّ زياتي قنسية استناداً إلى نصوص «الزّبال» و«القيامة»

تَشْعُرُ به من مَشاعِر مُضايِقة، وتُعَبِّرُ به عَمَّا فِي داخلها من تَعَرُّقِ أَمَامِ ضَرُورة اتِّخاذِ قَرارٍ ما. فِي هذِهِ الحَالَةِ يَكُونُ المونولوجُ الإِطارَ الَّذِي يُعَبِّرُ به عَنِ الصُّراعِ الوجودانيّ *Dilemme*. كما يُمكنُ أَنْ يَأْتِيَ المونولوجُ عَلَى شَكْلِ جِوارٍ مَعَ شَخْصِيَّةٍ غائِبَةٍ أَوْ مَعَ حَرَضٍ\* مَوْجُودٍ عَلَى الخَشَبَةِ يُشَكِّلُ نُقْطَةً ارْتِكاكَ لِلْمُتَكَلِّمِ. كما يُمكنُ أَنْ يَكُونَ جِوارًا مُزَيَّفًا لَا يَقْتَرِضُ رَدًّا، وَيَتِمُّ مَعَ شَخْصِيَّةٍ أُخْرَى حاضِرَةٍ عَلَى الخَشَبَةِ، لَكِن قُورَها لَا يَتَجَاوِزُ الاسْتِماعَ والمُوافَقَةَ بِكَلِماتٍ قَلِيلَةٍ دُونَ تَدخُّلِ يَعلِيٍّ أَوْ مُناقَشةٍ، وَهذِهِ حَالُ المونولوجِ بِوُجُودِ كاتِمِ الأسرارِ\*. وَيَشكُلُ عامِ فَإِنَّ المونولوجَ يُمكنُ أَنْ يَكُونَ نَوْعًا مِنَ السُّرودِ\* لَوَقائِعَ لَا يَعرِفُها المُتَعَرِّجُ، وبِذلكَ تَكُونُ لَهُ وظيفَةٌ إِبلاغِيَّةٌ، وَعَلَى الأَخَصَرِ فِي المُقَدِّمَةِ\*. أَيَّ أَنَّ هَذَا النِّوعَ مِنَ الإِخْطابِ يَتَوَجَّهُ فَعْلِيًّا إِلَى المُتَعَرِّجِ وَيَكُونُ حُجَّةً لِإِعْلانِهِ بِما حَصَلَ.

يَظْهَرُ المونولوجُ عَادَةً فِي لَحْظاتِ حَرَجَةٍ مِنَ الحَدَثِ فَيَلْتَمِزُ الانْتِباهَ إِلَى حَيْرةِ البَظَلِ\* وَيَكشِفُ مَكْنُونِ ذَاتِهِ. وَغالبًا ما يُشكِّلُ المونولوجُ وَحْدَةً بُنيويَّةً مُستَقِلَّةً، وانْتِقالًا فِي التطوُّرِ الدِرامِيّ لِلحَدَثِ، وَتَأكِيدًا عَلَى التَّفاصِلِ الأساسِيَّةِ فِيهِ، بِالإِضافةِ إِلَى الكثافةِ الشَّعْريَّةِ الَّتِي يَحْمِلُها. وَهناكَ عِدَدٌ مِنَ المونولوجاتِ الشَّهيرةِ تُدرِّسُ فِي المَدارسِ كَمِقاطِعٍ أدِبيَّةٍ مُستَقِلَّةٍ عَنِ النِّصِّ الدِرامِيّ. بِنَفْسِ المَنْحَى كانَ المونولوجُ فِي العَرَضِ المِسرَحِيّ وَسِيلةً لِإِبْرازِ مَهاراتِ المُمثِّلِ\* فِي الإِلْقاءِ\*. وَقَدْ قَرَّبَتْ العادةُ فِي القَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ أَنْ يَكْتُبَ الكاتِبُ مونولوجًا لِكُلِّ شَخْصِيَّةٍ أساسِيَّةٍ *Protagoniste* تالِيَةً لَطَلَبِ المُمثِّلِينَ.

فِي الكوميديا\* يَكُونُ المونولوجُ أَحَدَ الوَسائِلِ الَّتِي تُعرِّفُ المُثَلَّثِيَّ بِالْحِيلِ الَّتِي يَتِمُّ تَحْضِيرُها، كما أَنَّهُ يَمْكنُ أَنْ يَتَراَفَقَ بِحَرَكاتٍ إِماعيَّةٍ تُثيرُ

وَحالِ النِّبْيا\* لِمَمْدُوحِ عَدوانَ، وَمونودراما «الجَرَسِ» الَّتِي قَدَّمْها اللَّبْنانِي رَفِيقُ أَحْمَدَ، وَمونودراما «حَيِّ المَعْلَمِ» الَّتِي كَتَبْها وَأَدَّها التُّونِسِيُّ مُحَمَّدُ إِدرِيسَ (١٩٤٤-) وَمونودراما «رحلةُ العَطشِ» وَ«بِرْجِ النُّورِ» الَّتِي ألَفْها وَقَدَّمْها المَغْرِبِيُّ عَبدُ الحَقِّ الزُّروالي ضِمْنَ ما أَطْلَقَ عَلَيهِ اسْمُ المِسرَحِ الفَرْدِيِّ. انْظُرْ: المونولوجُ، المونولوجُ الدِرامِيّ.

## ■ المونولوج Monologue

### Monologue

كَلِمَةُ مونولوجٍ تَعْنِي كَلامَ الشَّخْصِ الواحِدِ. وَهِيَ مُنْحَوْتَةٌ مِنَ الكَلِمَتَيْنِ اليُونانِيَّتَيْنِ Mono = واحد، و Logos = الكلام، وَذلكَ قِياسًا عَلَى Dia-Logos الَّتِي تَعْنِي الكَلامَ بَيْنَ شَخْصِيَّتَيْنِ، أَيَّ الجِوارِ\*. وَتَوجَدُ فِي مُصْطَلَحاتِ المِسرَحِ كَلِمَةُ أُخْرَى تَقْتَرِبُ بِمعناها مِنَ المونولوجِ هِيَ كَلِمَةُ مُخاطَبَةِ الذَّاتِ *Soliloque*، وَهِيَ مَأخُودَةٌ مِنَ اللَّاتِينِيَّةِ *Soliloquium*، وَأَصْلُها مِنَ *solis* = وَحيد، و Loqui = يَتَكَلَّمُ. فِي الرِّوايةِ يُطْلَقُ عَلَى المونولوجِ اسْمُ المونولوجِ الداخِلِيِّ لِأَنَّهُ تَعْبِيرٌ بِعَيْفَةٍ أَنَا المُتَكَلِّمُ عَمَّا تَعْمِشُ الشَّخْصِيَّةُ مِنْ أَحداثٍ وما تُشْعُرُ بِهِ مِنْ أَحاسيسَ.

تُستَخْدَمُ كَلِمَةُ مونولوجٍ فِي اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ بِلَفْظِها الأَجْنَبِيِّ، وَأحيانًا تُترَجَّمُ إِلَى المُتاجاةِ أَوْ التَّجَوُّي.

يَعُودُ تَقْلِيدُ المونولوجِ إِلَى المِسرَحِ اليُونانِيّ وَالرُّومانِيّ. وَقَدْ اسْتَمَرَّ فِي عَصْرِ النِّهضةِ حَيْثُ أَفْرَزَ نَوْعًا مُستَقِلًّا هُوَ المونولوجُ الدِرامِيّ\*، كما دَرَجَ اسْتِعمالُهُ فِي المِسرَحِ الكلاسيكِيِّ.

والمونولوجُ شَكْلٌ مِنَ أَشْكالِ الإِخْطابِ\* المِسرَحِيّ يُمكنُ أَنْ يَأْخُذَ شَكْلَ مُتاجاةٍ فَرْدِيَّةٍ مَعَ الذَّاتِ، إِذْ تَسامَلُ الشَّخْصِيَّةُ\* مِنْ خِلالِهِ عَمَّا

الأخص في ما يُطلق عليه اسم دراما الآن *Ich Drama* التي تستند على حوار لا يستمع إليه أحد، فتركز علم التواصل بين الشخصيات (انظر التعبيرية). وقد استمر هذا التوجه في مسرح الحياة اليومية وفي مسرح العبث، وخاصة في مسرحيات الإيرلندي صمويل بيكيت *S. Beckett* (١٩٠٦-١٩٨٩) حيث يكون المونولوج المُفكك وسيلة لإظهار اضطراب الشخصية وهذيانها كما في مونولوج لافي في مسرحية «في انتظار غودو»، أو لإظهار عدم التواصل كما في مسرحية «آه تلك الأيام الجميلة»، أو كيفية تسمح بإظهار اليبس الفلسفي لعزلة الإنسان كما في مسرحية «الشرط الأخير».

تعتبر المونودراما نوعاً مسرحياً يستثمر المونولوج كوحدة متكاملة ويستخدمه كإطار لتقديم حكاية ما، وهو أقرب إلى تقنيات المونولوج الداخلي في الرواية. انظر: الخطاب المسرحي، الحوار.

### ■ المونولوج الدرامي *Dramatic Monologue* *Monologue dramatique*

تسمية لنوع مضحك ظهر في القرون الوسطى في فرنسا حيث كان يؤديه الممثلون الجوالون *Jongleurs* ضمن الاحتفالات والكرنفالات. وقد أطلقت عليه بداية تسمية المواقف المرحية *Sermon joyeux* لأنه كان عبارة عن محاكاة تهكمية للوعظة الدينية التي تسبق عروض الأسرار وتحدث عن قديسين مؤيدين مأخوذين من عالم الطعام والشراب (القديس عنب - القديس نيز). في تطور لاحق صار المونولوج الدرامي يُشكل نوعاً من الاستهلال لمسرحيات أطول أو يأتي على شكل فواصل تتخلل المسرحيات الجدية. وهو يتألف من مشهد

الضحك كما في مونولوج هارباغون في مسرحية «البخيل» للفرنسي موليير *Molière* (١٦٦٢-١٦٧٣).

لكن المونولوج يظل شكلاً مُصطنعاً يتنافى مع قاعدة مُشابهة الحقيقة لأنه لا وجود للمونولوج في الحياة (عدا بعض الحالات المرضية). وقد درج استعماله في مسرح الباروك وعلى الأخص مسرحيات الإنجليز وليام شكسبير *W. Shakespeare* (١٥٦٤-١٦١٦)، وفي المسرح الألماني حيث لم يند الالتزام بالقواعد الكلاسيكية، وعلى الأخص في أعمال كتاب حركة المصافة والاندفاع *Sturm und Drang*. أما في المسرح الكلاسيكي حيث تُشكل قاعدة مُشابهة الحقيقة أساساً هاماً، فقد قبل المونولوج كشراف من أعراف الكتابة، مع تفضيل استبداله بحوار مع كاتب الأسرار. وقد انتقد الفرنسي دونيز ديدرو *D. Diderot* (١٧١٣-١٧٨٤) المونولوج وتبعه بعد ذلك مُنظرو الواقعية والطبيعية الذين أدانوا استعماله إلا في حالات خاصة تُبرز ظهوره مثل الحلم والهذيان والإفراط في الشراب. أما المسرح الرومانسي فقد أفرد للمونولوج أهمية خاصة لأنه يُبرز الحوار مع الذات والتغني بلواجج النفس.

استثمر المسرح الحديث المونولوج لغايات درامية لأنه يمكن أن يكون مُعبّراً عن عزلة الشخصية وعدم تواصلها مع الآخرين. وقد تجلّى في تحويل الحوار إلى ما يُشبه المونولوجات المُتقاطعة، وهذا ما نجده في مسرحيات الألماني جورج بوشنر *G. Buchner* (١٨١٣-١٨٣٧) وعلى الأخص «موت دانتون» حيث لا يتحاور رويسير ودانتون وإنما يتكلمان دون أن يستمعا لبعضهما بعضاً. نجد نفس الاستخدام للمونولوج في المسرح التعبيري وعلى

واللبنانيان فريال كريم وفيلمون وهبة بأسلوبهم الهزلي.

## ■ الميلودراما Melodrama

وتُسمى أيضًا باللغة العربية المَشجاة. وكلمة ميلو-دراما منحوتة من Melo = لحن موسيقي، و Drame = دراما، إذ كانت الميلودراما في البداية مسرحيات تحتوي على الفناء والموسيقى، ثُمَّ خَلَّتْ منها وتحوّلت إلى نوع من الأنواع المسرحية في القرن التاسع عشر. أمّا صفة الميلودرامي Mélodramatique فتدلّ على طابع وصيغة جمالية تقوم على المثالفة والتشويق الانفعالي، وتطبع المسرح والفنون والآداب بمثل الرواية والسينما.

ظهر النوع في إيطاليا في البداية ضمن المحاولات التي جبرت لاستعادة شكل التراجيديا القديمة وتحقيق التوازن بين أغاني الجوقة والنحوار الدرامي. لكنّ هذه المحاولات أدّت إلى ولادة نوع جديد سُمّي Melodramma (الدراما الغنائية) لاقى نجاحًا كبيرًا وكان الشكل الذي تولّدت عنه الأوبرا الإيطالية. كان الغناء والموسيقى يدخلان ضمن العرض في الميلودراما على شكل فواصل غنائية تؤدّيها الجوقة بين المقاطع، أو على شكل مقاطع موسيقية تُرافق وتبرز المواقف المؤثرة. وقد استمرّ تقليد إدخال موسيقى تصويرية ضمن المسرحيات في المسرح الألماني والفرنسي في القرن الثامن عشر. وقد كانت الميلودراما في هذا القرن تستعير بعض عناصرها من الأوبرا المضحكة والأوبرا التهريجية والأوبريت التي تجمع الأغنية والنصّ الكلامي. جدير بالذكر أنّ الموسيقي هاندل Handel (١٦٨٥-١٧٥٩) كان

قصير يلمبه مُثُلٌ واحد يؤدّي من خلال تغيير نبرة الصوت عدّة شخصيات تتحاور فيما بينها. ثم دخلت عليه شخصية ثانية يكون لدخولها في الكلام وقطعها لخطاب الشخصية الرئيسية تأثير مضحك. ويُفترض أنّ الجمهور كان يُحبّ هذا النوع من العروض ويتفاعل معه لأنّ بعض النصوص تشير إلى مداخلات المُتفرّجين كما هو الحال في النصّ الفرنسي «رامي السهام» Le Franc Archer de Bagnolet (١٤٦٨).

في القرن السادس عشر، وبتأثير من الحركة الإنسانية التي نادت بالعودة إلى المسرح اليوناني والروماني، اقتصر تقديم المونولوج الدرامي على مسارح الأسواق. مع القرارات التي صدرت في سنة ١٧٠٧ بمنع المُمثّلين الثّعنين من الفناء والكلام على الخشبة، كان المونولوج الدرامي النوع الوحيد المسموح به، ممّا يبرز انتشاره في تلك الفترة. في يومنا هذا تُعتبر عروض الشانسونيه امتدادًا للمونولوج الدرامي (انظر عروض المُثُوعات).

عرّف العالم العربيّ إقبالًا على الفقرات التي كان يُقدّمها منذ الأربعينات والخمسينات في مصر وسوريا ولبنان مُثُلون أطلق عليهم اسم مونولوجيست. يُعتبر المصري يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠) أوّل من قدّم المونولوجات الدرامية المُغتاة على الطريقة الأوربية في النادي الأهلي بالقاهرة. كذلك كانت مونولوجات الشيخ حامد مرسى تُلقَى بين فصول مسرحيات جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩). في فترة لاحقة ظهرت أسماء جديدة مثل اللبناني عُمّ الزهني الذي اشتهر بالمونولوج ذي الطابع السياسي، والسوريين سلامة الإخواني وأحمد أيوب (١٩١٢-) اللّذين اشتهرا بالمونولوج الاجتماعي، في حين عُرف المصريان أحمد خانم وليلة



الاتصالات فقط. يدعم ذلك وجود المقاطع الطويلة المكتوبة بلغة سلسة تثير المشاعر وتستدّر ذموم المُقرّئين.

أما على صعيد العرض، فقد كانت الميلودراما تهبط إلى التآثر\* على حواسّ المتفرّج وإبهاره من خلال الحيل المُعقّدة والباهرة (تصوير غرق باخرة أو تدهور قطار، وغير ذلك). وقد أدّى ذلك إلى إعطاء الميلودراما شكل الاستعراض الكبير على الرغم من أنّ الأحداث فيها تجري عادة في نطاق العائلة والمجتمع.

بعد أن وصلت الميلودراما إلى أوجها في مُتّصف القرن التاسع عشر، بدأت تستوحي مواضيعها من الدراما الرومانسية\*، وعلى الأخصّ أعمال الفرنسي ألكسندر دumas الأب A. Dumas (١٨٠٢-١٨٧٠). وقد نافستها جماهيريًا لأنها كانت أقرب إلى مزاج الشعب. كذلك استمدّت مواضيعها من الأعمال الرّوائية الرائجة مثل «سجين زندا» (١٨٩٦) وقصّة مدينتين\* التي حُرّضت في إنكلترا عام ١٨٩٦ على شكل ميلودراما حملت اسم «الطريق الوحيدة». لكنّ مصدر الإلهام الأساسي للميلودراما كان الأحداث الساخنة والجرائم المعروفة لأنها تثير عواطف المتفرّج وتخلق التشويق *Suspense* والترقب لديه. وغالبًا ما كانت المسرحيّات العنيفة والمُرجبة التي تقوم على تأجيج العواطف تُقدّم ضمن نوع مُحدّد زمنيًا هو مسرح الرّعب الذي أطلق عليه اسم مسرح غينول الكبير *Le Grand Guignol* الذي ازدهر في صالة شاتال في باريس. من أشهر كتّاب الميلودراما في تلك الفترة في فرنسا جيلبير دو بيكسييركور G. De Pixérécourt (١٧٧٣-١٨٤٤) الذي كتّب الميلودراما لمسرح البولفار\*

يُطلق على بعض أعماله الأوبراليّة اسم ميلودراما.

بدأت الميلودراما تتبلور كنوع مسرحي له أعرافه الخاصّة في فرنسا في فترة الثورة الفرنسيّة التي أعطت لهذا النوع مُبرّر وجوده ومعاله. فقد برزت الحاجة بعد الثورة لكتابة تراجيليّات تتوجّه للشعب بدلًا من المسرح «الذي يحكي عن مصائب أورست وأندروماك» حسب قول روبسيير Robespierre في ١٧٨٦، وبدلًا من المسرح الذي «يفلق أبوابه أمام الشعب» حسب قول الناقد الفرنسي مرسية S. Mercier في ١٧٧٣. والحقيقة أنّ الميلودراما لم تكن آنذاك مسرحًا نابيًا من الشعب بقدر ما كانت مسرحًا للشعب كما أرادته البورجوازيّة، لذلك نجد في ميلودراما تلك الفترة عناصر استعراضية ورقص وغناء تجعلها أقرب إلى مسرح الأسواق\*، بالإضافة إلى المواضيع العاطفيّة المُبالغ فيها والمؤثّرة المُستقاة من الدراما البورجوازيّة *Drame bourgeois*.

تطوّر هذا النوع وتحدّث معالمه في القرن التاسع عشر حيث كان يتوجّه إلى كافّة الفئات من البورجوازيّة الغنيّة وعامة الناس في زمن كان المسرح يُعرف فيه نوعٌ من الفصل الكامل بين الجمهور السّحبيّ والشّعبية. بين عامي ١٨٠٠ و١٨١٥، أخذت الميلودراما شكلها النهائي وتكوّنت كنوع مسرحي له أعرافه الواضحة التي تميّزه عن الأنواع المعروفة مثل التراجيديا والكوميديا\* والدراما\*. لكنّ الميلودراما لم تتوصّل لأن تكتسب أهميّة هذه الأنواع على مُستوى الكتابة. فقد بقيت مُعالجة الأحداث فيها سطحيّة والشخصيّات تنظر إلى العمق، وحتى عندما كانت خاتمتها مأساويّة مثل التراجيديا، كانت هذه الخاتمة\* تهبط إلى إثارة

ونظّر للنوع في كتابه «آخر الأفكار حول الميلودراما» (١٨٤٧)، وقد عرفت مسرحياته شعبية كبيرة في كل أنحاء أوروبا.

#### أحرف ويثية الميلودراما:

للميلودراما أحرف\* مُحَدَّدة تولدت عن الثبنة الثابتة التي اكتسبتها مع الزمن. تقوم هذه الثبنة على وجود حبكة\* مُعَقَّدة تدور في إطار العائلة وتتجسم عن الصراع\* بين قوى هي قوى الخير أو قوى الشر. تُشكِّل هذه الثبنة الثابتة نوعًا من الكائنات\* تدخل عليها تنويعات من نصّ إلى آخر. وهذا التنوع يكون في طبيعة العوامل التي تُؤدّي إلى الأزمة\*، وهي عوامل خارجية مُبَالِغ فيها لحدّ اللامعقول ممّا يتعارض مع قاعدة مُشابهة الحقيقة\* التي كانت سائدة. من العناصر التي تُؤدّي إلى الأزمة في هذا النوع العوامل الاجتماعية مثل الإنفلاس والسجن والخطف، أو المصائب الطبيعية كالعواصف والحريق.

والخط\* العامّ لمسار الفعل\* الدرامي في الميلودراما هو التالي: يُبْنى الحدث على وجود ظلم ما أو شكّاء يسبّب بداية الحدث، أو يأتي ضمن الأحداث ويُؤدّي إلى انقلاب\*. تتلوّز الأحداث بعد ذلك بحيث يَتِمّ الانتقال من حالة الهدوء والاستقرار إلى حالة الخوف والترقب والمُعاماة الناجمة عن أزمة ما، ثُمَّ تعود الأوضاع إلى الاستقرار من جديد في نهاية المسرحية. وهذه النهاية السعيدة تُدافع عن المجتمع وقوانينه الأخلاقية وتُعيد الاعتبار للقوى التي تُمثِّل النظام الأخلاقي فيه.

وشخصيات الميلودراما هي شخصيات نمطية\* تُمثِّل أنماطًا اجتماعية مثل الأب النبيل الذي يكسو عليه الزمن ثُمَّ يَسْتَرِدّ اعتباره في النهاية، والأم الفاضلة المُعَلَّبة، والفتاة الشابة

التي تقع في براثن شرير أو خائن يدّعي الفضيلة (وهو من الأدوار الثابتة التي تُشكِّل العائق)، والبطل\* الذي يتعلّب على العائق ويُنقذ الجميع، ويتزوّج البقلة في خاتمة سعيدة تُظهر انتصار الخير على يد البطل ويفضل الجنابة الإلهية. هذه الثبنة تُخلَق لدى المُشَوِّج شعورًا بالخوف والقلق ثُمَّ الشفقة على الضحية، ثُمَّ تأتي الخاتمة السعيدة لثريج المُشَوِّج وتُشعره بأنّ العالم من حوله ما زال بخير، وهذا هو التطهير\* أو التنفيس الذي تحمله هذه المسرحيات. وقد انتقد المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) هذا البُعد الذي ساد في المسرح الغربي فيمن رَفَضَه للمسرح الأرسططالي\* الذي يُعمّق سلبية المُشَوِّج. والواقع أنّ الميلودراما عندما تُطرح صورة الرذيلة والشر في المجتمع فإنّها لا تُقدِّم أيّة تفسيرات لهما وتُربط زوالهما بتدخّل الجنابة الإلهية أو بالقُدّرات الفردية للبطل. وقد اعتبر الفيلسوف الألماني كارل ماركس K. Marx الميلودراما «اختراعًا قَدَّمته البورجوازية للشعب، تمامًا كما قَدَّمَتْ له /.../ السلاجمة الخيرية ووجبة الحساء اليومية». وتُجمع الدّراسات اليوم على أنّ الميلودراما يُمكن أن تُعبّر صورة عن الفكر البورجوازي، خاصة وأنّ ظهورها ارتبط بالثنايا السائد في فرنسا وكلّ أوروبا في فترة الثورة الفرنسية من كراهية للطاغية واحتقار للارستقراطية ولرجال الدين، بالإضافة إلى تعزيز الشعور المُكَبَّقي وتكريس القانون الأخلاقي المُحافظ. ويقول الباحثة الفرنسية آن أبرسفيلد A. Übersfeld في دراستها حول مسرح القرن التاسع عشر في موسوعة «التاريخ الأدبي لفرنسا» أنّ البورجوازية الحاكمة شجّعت الميلودراما لإدراكها أنّ الشفّ المُبالَغ فيه الذي يُعْمِر

الخطيئة لأحمد صادق، و«ابن الشعب» لفرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢).

تراجع دور الميلودراما في المسرح العربي وفي السينما في الستينات مع تغير أسلوب طرح ومعالجة القضايا الاجتماعية والأخلاقية. انظر: الأنواع المسرحية، البولفار.

### Music Hall

### ■ الميوزيك هول

#### Music Hall

كلمة إنجليزية تعني قاعة الموسيقى، وتُستعمل في كل اللغات كما هي للدلالة على شكل من أشكال عروض المُنوعات\*. تقترب الميوزيك هول كثيرًا من الريثيو\* من حيث البرنامج المُقدم وشكل الصالة\*، وقد تلازم هذان الشكلان خلال سنين طويلة.

تعود أصول هذا النوع من العروض إلى الفقرات المُنوعة التي كانت تُقدّم في المقاهي المُشيّدة في الهواء الطلق في فرنسا وفي الحانات الليلية في أواخر القرن الثامن عشر لجلب الزبائن (انظر مسرح المقهى). ويقال إن أول مؤسسة كانت تُقدّم الشراب وتستخدم الفتيات الجميلات للفتاء وبيع الحلويات والورود قامت بعد الثورة الفرنسية. في البداية كانت عروض الميوزيك هول مُخصصة للرجال، وكانت فقرات المُنوعات تُقدّم بين طاولات الزبائن. فيما بعد أقيمت ينصة في طَرف المقهى، ثم تطوّرت صالات الميوزيك هول إلى ما يُشبه قاعة المسرح بحيث شغلت مقاعد الجمهور ثلث القاعة فقط. في تطوّر لاحق صارت العروض تُقدّم في صالات مُلحقة بالمقاهي.

يُعدّ الإنجليزي شارل مورتون الأب الحقيقي للميوزيك هول لأنه أول من أسس صالة للبرامج الموسيقية مُرتبطة بالحانة التي يُديرها في

حوادثها كان كثيرًا بامتصاص نزعات المُف التي تزايدت في الطّبقات السّنية آنذاك.

خضعت الميلودراما لهجوم الكُتّاب والمُنظرين في بداية القرن العشرين. وقد انتقد الفرنسي إميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) والإيرلندي جورج برنار شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) الميلودراما لكنهما استخدما عناصرها في مسرحهما حسب الناقد الإنجليزي إريك بنتلي E. Bentley. ومع أنّ الميلودراما انحسرت كنوع في القرن العشرين إلا أنّ العناصر الميلودرامية ظلت موجودة في كثير من الأعمال المسرحية في كافة أنحاء العالم. من جانب آخر استعارت السينما من الميلودراما مواضيعها المؤثرة التي تتلاءم مع ذوق الجمهور\* العريض، ما يظهر بشكل واضح في الأفلام الهندية والمصرية في مُتصف القرن.

عرف المسرح العربي الميلودراما في بدايات القرن العشرين. فقد قدّم المصري يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠) مسرحية «أولاد الفقراء»، وفي عام ١٩٢١ قدّم المصري نجيب الريخاني (١٨٩١-١٩٤٩) بأسلوب غينول الكبير ميلودراما عنيفة بعنوان «ريّا وسُكينة» مأخوذة عن قصة حقيقية حصلت في نفس العام، وقد أدّى نجاحها إلى تقديمها في السينما لاحقًا. وقد كان لنجاح الميلودراما في تلك الفترة دوره في خلق شكل أداء\* مُفعم ومؤثر يتلاءم مع هذا النوع، وقد ساد هذا الأداء لفترة طويلة في المسرح العربي.

وبنية الميلودراما العربية تتطابق تمامًا مع بنية الميلودراما في الغرب وهنا ما يبدو بشكل واضح في مسرحيات يثل «صابر آفندي» للسوري حكمت محسن (١٩١٠-١٩٦٨)، و«الوحوش» لمحمود كامل، و«المُصور في القفص» لمحمد تيمور (١٨٩٢-١٩٢١)، ومسرحية «ثمررة

M. Chevalier

### شَكْلُ الْمَرْصُ:

أخذت الميوزيك هول عبر تاريخها شكل عَرَضَ له مَسَارُهُ الْمُحَدَّدُ ونجومه وُثِنَتِ الْخَاصَّةُ الَّتِي تَقُومُ عَلَى وَجُودِ فِقْرَاتٍ مَأخُوضَةٍ مِنَ السِيرِكْ\* (فِقْرَاتِ الْمُهِرِّجِينَ وَالبهلوانِيَّاتِ وَمَهَارَةِ الْكَلَامِ مِنَ الْبَطْنِ وَالْعَابِ الْجُفَّةِ)، وَمِنَ الْمَسْرَحِ الْمَوْسِيقِيِّ (الرَّقْصِ وَالْفَنَاءِ)، وَمِنَ مَسَارِحِ الْأَسْوَاقِ\* (الْمُونُولُوغَاتِ الضَّاحِكَةِ)، بِالإِضَافَةِ إِلَى فِقْرَاتِ التَّعْرِي وَالرَّقْصِ الْجَمَاعِيِّ (انْظُرِ الْفُودْفِيلَ الْأَمِيرَكِيِّ) الَّتِي دَخَلَتْ عَلَيْهَا لَاحِقًا. يَغْلِبُ طَائِعُ الْاسْتِعْرَاضِ عَلَى عَرْضِ الْمِيُوزِيكِ هَوْلَ خَاصَّةً بَعْدَ أَنْ لَجَأَ أَصْحَابُ الصَّلَاتِ إِلَى إِدْخَالِ السِّيْنُوْغْرَافِيَا\* الْمُعَقَّدَةِ وَالدِيْكَوْر\* الْفَنِيِّ وَالْأَزْيَاءِ الْمُكَلِّفَةِ وَالجَيْلِ الْمَسْرُحِيَّةِ، وَعَلَى الْأَخْصَصِ فِي الْخَاتَمَةِ\* الَّتِي تَأْخُذُ طَائِعَ الْإِبْهَارِ وَتَعْتَمِدُ عَلَى الْمُؤَثَّرَاتِ الْبَصَرِيَّةِ وَتَطْلُبُ إِخْرَاجًا خَاصًّا.

انْظُرِ: عَرَضُ الْمُؤَنَعَاتِ.

إِنْجِلْتْرَا. وَأَوَّلُ قَاعَةٍ حَمَلَتْ اسْمَ مِيُوزِيكِ هَوْلِ شُبَيْدَتِ عام ١٨٥٢. وَمِنَ أَشْهُرِ الْقَاعَاتِ فِي الْقَرْنِ الْتَاسِعِ عَشَرَ قَاعَةُ الْهَمْبِرَا وَالْأَمْبِيرِ وَالتَّرُوكَادِيرُو فِي إِنْجِلْتْرَا، وَالْأُولْمِيَا وَاللِيدُو وَالْفُولِي يِيرْجِيرِ فِي فَرَنْسَا. تَطَوَّرَتِ الْمِيُوزِيكِ هَوْلَ وَصَارَتْ تَنَافُسَ الْمَسْرَحِ التَّقْلِيدِيِّ. ثُمَّ تَأَثَّرَتْ فِي الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ بِظُهُورِ السِّيْمَا وَأَثَرَتْ فِيهَا، إِذْ كَانَتْ فِقْرَاتِ الْمِيُوزِيكِ هَوْلِ تُقَدَّمُ خِلَالَ الْاسْتِرَاحَةِ فِي صَالَاتِ السِّيْمَا. كَمَا أَنَّ هَذَا النُّوعَ أَدَّى إِلَى وَلَادَةِ الْأَفْلَامِ الْاسْتِعْرَاضِيَّةِ الْأَمِيرِكِيَّةِ وَالْمَصْرِيَّةِ وَالْهِنْدِيَّةِ. اعْتَبَارًا مِنْ الْأَرَبْعِينَاتِ مِنْ هَذَا الْقَرْنِ لَمْ تُبْنَ أَيْةُ صَالَةٍ جَدِيدَةٍ بِسَبَبِ انْحِسَارِ النُّوعِ.

قَدِّمَتِ الْمِيُوزِيكِ هَوْلَ لِلْسِّيْمَا وَلْعَالَمِ الْمَسْرَحِ وَالْفَنَاءِ الْكَثِيرِ مِنَ النُّجُومِ الَّذِينَ اسْتَشْهَرُوا فِي مَجَالَاتِ الرَّقْصِ وَالْفَنَاءِ وَالِإِضْحَاحِ. مِنْ أَشْهُرِ هَؤُلَاءِ فَرِيدُ أَسْتِيرِ F. Astaire وَايفُ كَلِيْبِيرِ Y. Kleber وَاِلِيْزَادُورَا دُونْكَانِ I. Duncan وَلُوي فُولر L. Fuller وَجُوزْفِينِ بِيْكِيَرِ J. Becker وَمِيسْتِنْغِيْتِ Mistinguette وَمُورِيْسِ شُوفَالِيِيهِ

# ن

## Dramatic Criticism

## ■ النقد المسرحي

### La Critique dramatique

تسمية عامة تشمل مجالات متعددة، منها الكتابات التي تنصب على الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ومنها الدراسات التي تُعرف بالكتاب ونصوصهم وبالمخرجين والممثلين، والعروض المقدمة، وتاريخ المسرح. ومنها الأبحاث النظرية حول المفاهيم المسرحية وطرق تحليل النص والعرض. هذه الكتابات يمكن أن تصدر في كتب ومجلات متخصصة، أو تأخذ منحى إعلامياً وثبت عبر وسائل الإعلام المرئية والمسموعة.

جدير بالذكر أنّ هناك تمايزاً في استخدام تعبير النقد المسرحي بين اللغة النقدية الأنجلوساكسونية واللغة النقدية الفرنسية. ففي اللغة النقدية الفرنسية وتلك المتأثرة بها، يتم التمييز بين الدراسات المسرحية *Etudes théâtrales* التي رتبت في الجامعات والمجلات المختصة، وبين تعبير النقد المسرحي الذي يُستخدم لتسمية ما يكتب عن المسرح في الصحافة ووسائل الإعلام. أمّا في اللغة النقدية الأنكلوساكسونية وفي اللغة العربية فيُشمل تعبير النقد المسرحي المجالين معاً.

تطوّر النقد المسرحي كمفهوم وك ممارسة عبر الزمن، وأخذ معاني مختلفة حسب السياق الذي استخدم فيه. وهذا التطوّر للنقد ارتبط بظروف موضوعية وبعوامل تنبّع من تطوّر الحركة

## Verisme

### Verisme

مصطلح مشتق من الكلمة اللاتينية *Verus* التي تعني الحقيقي. وقد أطلقت تسمية نزعة تمثيل الحقيقة في إيطاليا عام ١٨٩٠ على اتجاه فني وأدبي أسس قواعده الروائي الإيطالي جيوفاني فيرغا (١٨٤٠-١٩٢٢). كان لهذا الاتجاه تأثيره على الأدب والموسيقى والرواية والمسرح اعتباراً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين حيث بدأ بالزوال تدريجياً. من منظري ذلك الاتجاه الناقد الإيطالي لويجي كاپورونا Luigi Capurona (١٨٣٩-١٩١٥).

ونزعة تمثيل الحقيقة هي إحدى تجليات الواقعية والطبيعية في إيطاليا. فهي تدعو إلى البحث عن الحقيقة وتصوير الواقع في العمل الفني والأدبي كما هو وبشكله الفج وبفواصله، حتى ولو كانت غير ذات أهمية، ممّا يُعطي للعمل طابعاً توثيقياً. على صعيد الأداء، كانت هذه النزعة زفة فعل على شكل الأداء الخطابي والمُفهم الذي يميّز المرحلة الرومانسية وسيطر على المسرح.

انظر: الواقعية في المسرح، الطبيعية في المسرح، مشابهة الحقيقة.

تتخطى الأنواع\* المسرحية المُتخَرَف بها إلى الأشكال\* المسرحية، وأشكال الفُرْجة\* الشَّيْبة التي أُمِلت طويلاً. هذا وقد عَرَفَ عِلْم الجَمال، وبالتحديد إستيقا المسرح *Esthétique théâtrale* تطوراً جديداً تَجَلَّى في رفض المُطلَق وتبني مبدأ نِسْبة الوَعْيَار، فطُرِح معايير جديدة للنقد منها مِيار الذائقة *Le Goût*، ومنها مَعايير الذاتية والموضوعية إلخ (انظر عِلْم الجَمال والمسرح).

من ناحية أخرى، واعتباراً من القرن التاسع عشر، كان لتطور العلوم الإنسانية، وعلى الأخص التاريخ وعلم النفس، ولتبني النقد لمفهوم النِّسْبة الذي طبع الفكر منذ تلك الفترة، دوره في إدخال عناصر جديدة تحكمت بمنحى وتوجه النقد. فقد صار النقد يُحاوِل أن يُفسِّر العمل انطلاقاً من التركيز على رِبط المادَّة بسياقها التاريخي والاجتماعي والإنساني، أو عبر البحث في لوعي الكاتب وعلاقة إنتاجه بالمَكُون لديه.

في القرن العشرين ارتبط النقد النظري العام بمناهج البحث التي أفرزتها العلوم الإنسانية لدرجة أنه لم يُقدَّ يُسمَّى نقداً بالمُطلق، وإنما اكتسب تسميات خاصة ترتبط بالمنهج المُعتمد في التحليل. فقد ظهر ما سُمِّي النقد النفسي *Psychocritique* والنقد الاجتماعي *Sociocritique* (انظر سوسيولوجيا المسرح، الأنثروبولوجيا والمسرح)، والنقد الشيماتي *Critique thématique* (انظر التيمة)، والتحليل الشبوي *Analyse structurale* (انظر الشبوية والمسرح)، والتحليل السيميولوجي *Analyse sémiologique* (انظر السيميولوجيا والمسرح) وهذان الأخيران استندا إلى علوم اللغة ونظرية التواصل\*.

طُوِّرت هذه العلوم الدِّراسات المسرحية

المسرحية بكافة أبعادها. من هذه العوامل ما يتعلَّق بتطور مفهوم النقد بمنحاه العام، خاصة وأنه من الصعب فصل النقد المسرحي عن تطور النقد بكافة أشكاله، ومنها ما يرتبط بتطور وسائل وقنوات بث هذا النقد كالصحافة المكتوبة ووسائل الاعلام السَّمية البصرية.

تبلورت صيغة النقد كما تُعرف اليوم انطلاقاً من المعايير الجمالية التي وضعها المُنظِّرون والعلماء في الأكاديميات في فرنسا وإيطاليا في القرن السابع عشر، واستمدوها من كتابات أرسطو (384-322 ق.م) وهوراس (65-8 ق.م)، فاعتبرت هذه المعايير مقاييس لجودة العمل وصلاحيته. ولقد شكَّلت فنون الشعر المُختلفة (انظر فن الشعر) التي ظهرت تباعاً نظريات مُستقلة في التأليف المسرحي لأنها وُضعت قواعد للكتابة على أساس تصوُّر مُسبق للفرض يُحدِّد علاقته بالواقع وكيفية مُحاكاته لهذا الواقع وشروط مُشابهة الحقيقة\*، والتأثير\* المطلوب من المسرح (التعليم أو التلهير\* أو المُتعة\*). نتيجة لذلك اتخذ النقد في البداية منحى تقييماً تعليمياً، وكان نقداً وِعيارياً.

ظَلَّت تُحب فنون الشعر تُشكِّل المرجع الرئيسي في دراسة جماليات المسرح حتى ظهور عِلْم الجَمال\* مع الألمانتي باومغارتن *Baumgarten* في القرن التاسع عشر، حيث تناول النقد موضوع المسرح من منظور أوسع وأكثر شمولية يتخطى القواعد\* المسرحية وشروط الكتابة إلى الطابع الجمالي والبُعد الفلسفي (ماساوي\* مُصْجِك\* غرونسك\*). وبالتالي دخل على النقد بُعد آخر هو توصيف المادَّة ورَبطها بسياق أوسع. وقد أدَّى ذلك فيما بعد إلى توسيع البحث ليشمل مجالات مسرحية

التي شملت الدراسات الدراماتورجية\* التي أعطت دفقاً جديداً لمجال إعداد العرض المسرحي، فجعلت من التحليل الدراماتورجي جزءاً من العمل الإخراجي وأساساً للنقد المسرحي (انظر الدراماتورج).

هذا التطور الجلي للعرض المسرحي أدى إلى توسع آفاق البحث المسرحي وإلى تطور اللغة النقدية المسرحية التي استعادت مفرداتها من سائر العلوم الإنسانية فصارت قادرة على الإحاطة بالعملية المسرحية من كل جوانبها، من الكتابة إلى الإخراج إلى التلقي.

من جانب آخر، ومع تطور الصحافة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، صار النقد عملية يختص بها الصحفيون وتأخذ منحى تفسير العمل وتقييمه. كان لذلك دوره في بروز ناقد جديد هو الصحفي المختص، وفي توسيع مجال النقد بحيث صار يتوجه لشريحة أوسع من القراء. وبسبب تأثير النقد الصحفي على نجاح أو فشل العمل المسرحي، ظهر تقليد دعوة الصحفيين المختصين لمشاهدة عرض خاص يسبق العرض الجماهيري يُطلق عليه بالعربية اسم

البروفة جتال *La Générale*.

مع ظهور المجلات المختصة بالمرحح ظهر الناقد المختص أو الباحث الذي يواكب الحركة المسرحية والمستجدات فيها، ويهتم بفتح الآفاق أمام تعميق البحث المسرحي. ولا بد هنا من التذكير بالدور الهام الذي لعبته بعض المجلات في هذا المجال مثل مجلة المسرح الشعبي في Théâtre Populaire التي كانت تصدر في فرنسا في منتصف هذا القرن وشارك في تحريرها نقاد هاتون أمثال رولان بارت R. Barthes وبرانر دورت B. Dort، وكان لها تأثيرها الكبير على كل الحركة المسرحية والنقدية في ذلك الوقت،

وزودتها بأدوات تحليل منهجية جديدة. وقد شكّل بعضها في مجال البحث المسرحي محطات هامة أدت إلى إعادة النظر كلية بمفهوم النقد بحد ذاته. فقد سمحت نظرية التواصل بالتمعق في شكل العلاقة بين المادة المثجعة ومثلثها من خلال مفهوم العلاقة المسرحية *Relation théâtrale* (انظر الاستقبال). كما قدمت السميولوجيا المسرحية أدوات محدّدة ودقيقة سمحت بالبحث في آلية الانتقال من النص المكتوب إلى العرض القرني والسموع (انظر الدراماتورجية). كذلك كان لظهور مفهوم القراءة\* دوره الهام في تغيير فكرة النقد الأحادي التوجه الذي يقتض أن النص قيمة ثابتة لا يمكن خرقها، وفي إثبات شرعية التأويلات المتعددة للنص وللعرض (انظر التأويل). وقد اعتبر التأويل جزءاً من عمل المخرج\* في تحضيره للعرض، وجزءاً من عمل المخرج\* في عملية الاستقبال\* التي ترتبط بظروف معينة لها علاقة بطبيعة التلقي وظروف التلقي بحد ذاته، وبذلك أعطت للمخرج دوراً جديداً فقالاً هو تركيب المعنى.

من جهة أخرى، وبشكل مواز تماماً لتطور الممارسة المسرحية على مستوى الكتابة\* والإخراج\* وعلى مستوى شكل الفرقة\* المسرحية وآلية العمل فيها، ومع ظهور أشكال متنوّعة من العروض لا يمكن التعامل معها بالمعايير التقليدية للعرض المسرحي، تطوّرت علوم المسرح التي استفادت من الآفاق التي فتحتها العلوم الإنسانية الأخرى وانصبت على المسرح تحديداً. فقد ظهر علم المسرح *Théâtrologie* الذي انصب على الخصوصية المسرحية\* واهتم بكل مجالات العمل المسرحي، ونظرية المسرح *Théorie du théâtre*

المسرح، الدراماتورجية، القراءة.

### Point of attack

### ■ نقطة الانطلاق

#### Point d'attaque

نقطة أو لحظة بداية الحدث الفعلي في الحكاية\* التي ترويها المسرحية أو الرواية أو الفيلم، وتأتي غالبًا في المسرح بعد المقدمة\* بقليل أو ضئيل. وتحدد المرحلة التي يتم فيها إطلاق الحدث يرتبط ببناء المسرحية ويظهر الفعل الدرامي\* فيها، وبالقراءة\* التي يختارها المخرج\* أثناء تحضيره للعرض. ويتم ذلك عادة بشكل يخلق تشويقًا لدى القارئ أو المشاهد لأن مضمونها يشكل تمهيدًا لبداية الأزمة\*. ففي مسرحية «هاملت» للإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) تكون نقطة الانطلاق لحظة ظهور الشبح على الأسوار رغم أن أحداث الحكاية تبدأ فعليًا قبل ذلك. وفي مسرحية «فيدرا» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) تكون نقطة الانطلاق قرار هيبوليتس السفر للبحث عن أبيه الغائب.

ترتبط نقطة الانطلاق أيضًا بنوعية العلاقات والمسار العام للحدث الذي يختاره الكاتب أو المخرج في مسرحيته، وبالتالي يختلف موقعها ودورها باختلاف أسلوب الكتابة (درامية أو ملحمة). وهي تلعب دورًا في تحديد الرؤية العامة للحدث. فنقطة الانطلاق في المسرح الدرامي تمهد للصراع\* بينما تكون في المسرح الملحمي\* ذي الطابع السري تمهيدًا وفاتحة لمسار ما.

والحقيقة أن التوقف عند نقطة انطلاق الحدث يمكن أن يحدد الفارق بين الحكاية في المسرحية وبين الفعل الدرامي الذي يبدأ فعليًا بهذه النقطة. من ناحية أخرى نلاحظ أن نقطة

إن عرفت بالمسرح الجديد وأعمال ونظرية الألمانى برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في كل أوروبا الغربية. وتذكر أيضًا على سبيل المثال لا الحصر مجلة دراما ريفيو Drama Review التي ما زالت تصدر في الولايات المتحدة ويشارك في تحريرها جامعيون ونقاد مختصون. فقد لعبت هذه المجلة أيضًا دورًا هامًا في التعريف بالأشكال المسرحية الجديدة في أمريكا والعالم مثل أعمال البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-). والشروط الأدائية\*. في العالم العربي لعبت مجلة «المسرح» المصرية دورًا هامًا في تعريف القراء باتجاهات المسرح الحديث في الغرب، ونشرت ترجمات لنصوص مسرحية معاصرة مثل نصوص مسرح البعث\*. وقد تكاثرت المجلات المسرحية المختصة في كافة أنحاء العالم وصارت تقليدًا ثقافيًا.

من جانب آخر، وبعد أن كانت ممارسة النقد المسرحي اجتهادًا شخصيًا يعتمد على البحث الذاتي في مجال الثقافة، صار النقد المسرحي اعتبارًا من منتصف هذا القرن اختصاصًا يُدرس في المعاهد والأكاديميات والجامعات، ووضعت له مناهج خاصة ساهمت في إعداد الناقد الجامعي المختص.

وفي كل الأحوال، يظل المخرج في المسرح هو الناقد الأول، فهو يمارس نوعًا من النقد الثقافي والطبيعي لما يراه، وقد بدأت تظهر أصوات تطالب بضرورة إعداد المخرج العارف لإنتاج وتقييم وضع المسرح في العالم بالنسبة لوسائل الاتصال الأخرى، وهذه الفكرة هي أساس كتاب «ملوسة المخرج» للباحث الفرنسية آن أورسفيلد A. Übersfeld.

انظر: المسرح، فن الشعر، علم جمال



توثيق مراحل تحضيره بالصور الفوتوغرافية والكتابات التي تُسجّل النقاش الذي يدور بين القائمين على العمل والممثلين حول الشخصيات وحول الأداء\*، وحول الأولويات التي يتم التوقّف عندها في كلّ مرحلة من مراحل تنفيذ العرض، وحول المصاعب الخاصة بكل نصّ، والخط الناظم له وإطار تنفيذه، والقراءة\* الدراماتورية التي تُمهّد للعرض (انظر الدراماتورية).

لم يعتبر بريشت هذا النموذج بديلاً عن العملية الإخراجية وإنما أساساً لعمل المخرجين الآخرين في فرقة البرلينر أنسامبل، وأكّد على كونه مجرد أداة عمل في تحضير العرض. ويُعتبر النموذج البريشتي هذا جزءاً من المنظور الدراماتوري الألماني بشكل عامّ والبريشتي بشكل خاصّ. ورغم أنّه انتقد لاحقاً بسبب أنّه يُؤكّر ويُحدّد الإبداع، إلّا أنّه أثر في الرؤية العامة لتحضير العرض المسرحي. فقد صار أسلوباً مُتبّعاً بشكل أو بآخر لدى بعض المخرجين، وكان له دوره في بلورة فكرة توثيق العرض المسرحي ومراحل إعدادهِ من منظور دراماتوري، وفي ظهور نوع من المنشورات التي تُوثّق كافّة مراحل العرض المسرحي.

انظر: الدراماتورية، الإعداد، المسرح المَلحَمي.

### ■ نموذج القوى الفاعلة Actantiel Model

#### Modèle actantiel

صفة Actantiel الفرنسية مُشتقة من فعل Agere اللاتيني الذي يعني قَتَلَ، ومنه أيضاً تسمية القوة الفاعلة *Actant* التي دخلت حديثاً مع علم اللسانيات، وتدلّ على مَنْ يقوم بفعل ما في جملة فعلية.

الانطلاق تُشكّل مرحلة ضمن مسار دراميّ مُتكامِل يقوم على وجود تسلسل مُعيّن في تطوّر الأحداث وتشابكها ويُشكّل بُنية المسرح الأرسطائي\* الدراميّ. فهناك مثلاً المرحلة التي تتشابه فيها الأحداث، وتُسمّى نقطة التداخل *Point d'intégration* وتأتي بعد نقطة الانطلاق، ثمّ مرحلة التحوّل أو نقطة الانعطاف *Point de retournement*، وهي تُعاوِل الانقلاب\*، يلي ذلك نقطة استقرار الحدث وهي النهاية أو الخاتمة\*. ونجد في الهرم الذي حدّده الناقد الألمانيّ غوستاف فرايتاغ G. Freytag (١٨١٦-١٨٩٥) نموذجاً واضحاً لتسلسل وتتابع هذه المراحل (انظر هرم فرايتاغ في كلمة الدُّرّة). وتحديد نقطة الانطلاق يُشكّل جزءاً من القراءة الدراماتورية للمسرحية على المُستوى النقديّ التحليليّ وعلى المُستوى الإبداعيّ، وتُجلى أهميّة ذلك في حال كانت نفس الحكاية مُقدّمة من كاتبين مُختلفين تبيّن رؤيتهما لنفس الحدث، أو في حال مُقارنة نصّ مسرحيّ ما بالعرض الذي يُقدّم عنه. انظر: المُقدّمة، الخاتمة.

### ■ نموذج العرض Model

#### Modèle

مصطلح مأخوذ عن الألمانية Modellbuch أو Modellaufführung. والمقصود به نموذج إخراجيّ لمسرحية يُشكّل مرجعاً يُمكن العودة إليه، وليس عرضاً نموذجياً يُتّرض تقليده.

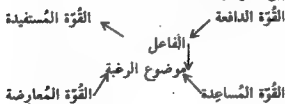
ونموذج العرض هو تقليد أدخله المسرحي الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في فرقة البرلينر أنسامبل Berliner Ensemble، ويُتلخّص في أن يتمّ الاحتفاظ بنموذج إخراجيّ لكلّ عرض مسرحيّ من خلال

التمايز النحوية المُستخدَمة في تلك اللغات، أي الفعل الذي يَعكس رغبة، والفاعل *Sujet* وموضوع الرغبة *Objet du désir* (وهو المفعول به في الجملة الفعلية في اللغة العربية).

والجملة الأساسية التي تُشكّل الخطوط الأولى للحدث تُلخّص بالشكل التالي: س يريد ع. وبذلك يكون الفاعل س شخصية ما أو عدّة شخصيات، بينما يُمكن أن يكون موضوع الرغبة أو المفعول به ع شخصية مُعيّنة (الحبيب) أو عَرَضًا ما ملموسًا أو مُعنويًا (الثقافة الذهنية أو السلطة إلخ).

انطلاقًا من هذه التركيبة النحوية، يكتمل النموذج بوجود قوّة دافعة *Destinateur* تُحدّد الدوافع التي تُسبّر الفاعل في رغبته، وقوّة مُستفيدة *Destinataire* تعود نتائج هذه الرغبة عليها في نهاية الأمر. كما توجد قوّة مُساعدة *Adjuvant* تُساهم في تحقيق فعل الرغبة، وقوّة مُعارضة *Opposant* تقف في وجه تحقيق هذه الرغبة. من هذا المُنتطلق تكتمل الجملة الفعلية فتُصبح على سبيل المثال: الحبّ أو الشعور الوطنيّ أو الواجب (قوّة دافعة) يدفع س (الفاعل) لأن يُريد ع (موضوع الرغبة) من أجل تحقيق هدف ما كالزواج أو الارتقاء الاجتماعيّ أو التغيير (قوّة مُستفيدة)، يُساعده في ذلك أو تُعارضه شخصيات أو قوّر كالأب أو المال أو المجتمع (القوّة المُساعدة والقوّة المُعارضة).

وقد تمّ تصميم خُطاطة ثابتة تتكوّن من ستّ خانات مع شَبْكة من الأسماء تُحدّد اتّجاه العلاقة بين مُكوّناتها:



ومُصطلح «نموذج القوّة الفاعلة» هو تسمية لنموذج عامّ طرّح على شكل خُطاطة *Schéma* تُصوّر العلاقات بين القوّة التي تتحكّم بديناميكية بالفعل *Action* في حِكَاية ما ضمن الأدب المكتوب والشّفويّ (حِكَاية، رواية، أسطورة، مسرحية). يُنتطق ذلك من اعتبار أنّ هذا الفعل يُمكن أن يُلخّص بجملة فعلية تُحدّد العلاقات بين القوّة، وتُعكس البنية العميقة لتحوّلات الأحداث في هذا العمل. ورسم علاقة القوّة الفاعلة بعضها يقوم على تقضي علاقة التناحر والصراع\* التي تربط بين القوّة، والتحوّلات التي تطرأ على هذه العلاقة من مرحلة لأخرى، أي ديناميكية الفعل. وهذا ما يُعطي صورة عن بُنية العمل (انظر البنيوية والمشرح).

تبلّور هذا النموذج تِياعًا في التّراسات البنيوية\* والسميولوجية\* التي تناولت البنية السّرّية في الحكايات الشعبيّة، وبن تمّ في الأدب. فقد أطلق بداية في بحوث الروسيّ فلاديمير بروب *V. Propp* والفرنسيّ إيتين سورويو *E. Souriau* تمّ أخذ شكله النهائي مع الرومانيّ ألفريداس غريماس *A. Greimas*. وقد طوّرت المدرسة الفرنسيّة تطبيقات هذا النموذج في المسرح (آن أوبرسفلد *A. Ubersfeld* وريشار مونو *R. Monod*) واستُخدم ذلك على المُستوى التعليميّ والدراماتورجيّ لتحليل النصّ المسرحيّ وقراءته.

يَسْتَد نموذج القوّة الفاعلة على التركيبة النحوية للجملة الفعلية التي هي شرط لاكتمال المعنى في اللغات القريبة، في حين أنّ الجملة الاسمية في اللغة العربية تُعطي المعنى دون وجود فعل. لذلك فإنّ التعبير عن نموذج القوّة الفاعلة في اللغة العربية يفترض استعارة نفس

خلاصها من الطاعون. كذلك يُمكن أن تُغيّر الشخصية موقعها وتنتقل من خانة إلى أخرى، وهذا ما نجده مثلا في مسرحية «السيد» للفرنسي بيير كورني P. Corneille ١٦٠٦- (١٦٨٤) حيث يكون الأب قُوّة مُساعدة في بداية العمل ثم يتحوّل إلى قُوّة مُعارضة تُشكّل العائق\* في وجه المُحبّين وتُمنع تحقيق (الرغبة).

أما القُوّة الدافعة والقُوّة المُستفيدة فتُحدّد دوافع رغبة الفاعل وأبعادها. وهذه الدوافع يُمكن أن تكون نفسية وفردية ذاتية (الحب، الغيرة)، أو دوافع إيديولوجية ترتبط بحركة المجتمع كمجموعة (الثورة). ففي مسرحية «مس جوليا» للسويدي أوغست سترندبرغ A. Strindberg ١٨٤٩-١٩١٢ لا ترتبط رغبة الخادم جان في الارتقاء بحركة المجتمع وإنما تُنظر رغبة فردية، ولذلك يُفشل في تحقيقها. وبغض النحى، فإنّ تحليل نوعية مَنْ يُشكّل خانة القُوّة المُساعدة والقُوّة المُعارضة (الصديق، المجتمع) يُبيّن مُستوى ونوعية الصُراع\* (صراع فرديّ أو جماعيّ).

ولا يُعني ذلك أنّ كلّ هذه الخانات يجب أن تُشكّل. بل إنّ فراغ خانة ما يُعتبر أمرا له دلالة في فهم بُنية العمل. فغياب القُوّة المُساعدة مثلا يُعني عزلة الفاعل في سعيه للمُحصول على موضوع الرغبة. وغياب القُوّة المُعارضة يعني سهولة تحقيق الرغبة، وهذا ما لا يُمكن أن يتحقّق في عمل يقوم على الصُراع. لكن هناك بعض الخانات التي لا يُمكن أن تبقى فارغة وهي خانة الفاعل وخانة موضوع الرغبة لأنّ غياب هاتين القُوّتين يعني غياب الفعل ممّا يُمنع من تطبيق هذا النموذج بشكله التقليديّ، وهذا يُتعلّق بنوعية النصّ. والواقع أنّ تطبيق هذا

من المُلاحظ أنّ هذه القُوّى تُشكّل في ثنائيات مُضابطة: فاعل الرغبة/موضوع الرغبة، قُوّة دافعة/قُوّة مُستفيدة، قُوّة مُساعدة/قُوّة مُعارضة.

ومفهوم القُوّة الفاعلة لا يتطابق بالضرورة مع مفهوم الشخصية\* التي هي من مُكونات البنية السطحية للنصّ، في حين أنّ القُوّى الفاعلة التي تتحكّم بالفعل الدرامي\* تتوضّع على مستوى البنية العميقة. لذلك يُتعرّض التمييز بين صفات الشخصية التي تتوضّع على مُستوى البنية السطحية، وبين أفعالها التي تتوضّع على مُستوى البنية العميقة، وتُتعلّق بالفعل الدراميّ. بناء على ذلك تكون الشخصية قُوّة فاعلة عندما تُتحدّد من خلال فعلها وليس من خلال صفاتها.

- يُمكن أن تتجسّد القُوّة الفاعلة عبر شخصية مُحدّدة في العمل، أو تكون فكرة أو شيئا مُجرّداً أو مفهوماً ما (السلطة، الواجب إلخ)، وهذا ما نجده على الأخصّ في الخانات التي تُمثّل القُوّة الدافعة والقُوّة المُستفيدة من فعل الفاعل. والحالة الوحيدة التي لا يُمكن أن تكون فيها القُوّة الفاعلة فكرة مُجرّدة هي حالة الفاعل الذي يجب أن يكون شخصية مُحدّدة. لكنّه يُمكن أن يكون شخصية فردية (البطل، الملك، هاملت إلخ) أو جماعية (الثوّار، الشعب إلخ).

- يُمكن أن تُمثّل الشخصية الواحدة عدّة قُوّى في العمل فتتواجد في عدّة خانات في نفس الوقت، وهذا ما نجده مثلا في مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس Sophocle ٤٩٥- (٤٤٠ ق.م) حيث تكون المدينة كشخصية جماعية هي القُوّة الدافعة التي تحثّ أوديب على اكتشاف قاتل الملك، وفي نفس الوقت هي القُوّة المُستفيدة لأنّ اكتشافه يُؤدّي إلى

على أولادها. وهاتان الرغبتان تُبَيِّنان التناقض الذي تقوم عليه الشخصية كأمر أساسي. وفي مسرحية «في انتظار غودو» للإيرلندي صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) يبدو من الصعب تحديد موضوع رغبة لافي واستراغون اللذين يتواجدان في نفس خانة الفاعل. كما أنه لا يمكن اعتبار غودو موضوع الرغبة لأن الانتظار، وهو الفعل الذي تقوم عليه المسرحية، ليس رغبة بالمعنى الفعّال للكلمة وإنما نوعاً من الحتمية القدرية.

ومع أن تحديد القوى الفاعلة أمر يخضع للتجربة ويتبع من حدس المُحلِّل، فإن هذه العملية تظلّ هامة لأنها تُعتبر عملية تمهيدية ومرحلة أولى في التحليل تُستكمل بمراحل أخرى تُستشر فيها النتائج التي يُوصِل إليها نموذج القوى الفاعلة بربطها بالبنية السطحية للنص (انظر التَّبَيُّوة والمسرح). ويبدو ذلك فعّالاً بشكل خاصّ أمام التساولات التي لا يمكن الجواب عليها إلا من خلال ربطها بمجمل المُكوّنات الدرامية. ذلك أن هذا النوع من البحث يسمح بتحديد نوعية القراءة\* التي يحتملها النصّ أو العرض (وجود بعد نفسيّ أو إيديولوجيّ كدوافع، تحديد الشخصيات الأساسية في الفعل) وهذا ما لا يظهر دائماً في البنية السطحية للنصّ. من جهة أخرى فإن هذه الطريقة في التحليل تختلف بسنطلفاتها عن التحليل الذي يقوم على استقصاء البُعد النفسيّ للشخصيات لفهم الفعل الدراميّ دون النظر عن الديناميكية المُحرّكة الناجمة عن صراع القوى.

على صعيد التحضير للعرض، يمكن لهذا النموذج أن يساعد المُخرج\* والسينوغراف أثناء قيامهم بإعداد\* النصّ وفي عملية الإخراج\*. ففي كثير من الحالات يمكن أن تكون

النموذج يختلف باختلاف نوع الكتابة المسرحية، (درامية أو ملحمية) بسبب وجود فروق بُيُوتية كبيرة بين المسرح الدراميّ القائم على الصّراع وبين المسرح الملحميّ\* وما تولّد عنه حيث يختلف أسلوب طرح الصّراع (انظر دراميّ/ ملحميّ).

يُطبّق هذا النموذج بسهولة في المسرح الدراميّ حيث يكون الصّراع وتعارض الرغبات هو أساس البنية الدرامية، وحيث تكون التحوّلات التي تطرأ على النموذج هي رسم تلخيصي للديناميكية الفعل الدراميّ وتطوّره في مراحل العمل المُختلفة. بل يمكن أن نجد فيه عدّة نماذج متوازية أو متناقضة. وتقضي العلاقة بينها يُساعد على كشف بُنية الصّراع. يبدو ذلك في مسرحية «أنتيغونا» لسوفوكليس حيث يمكن اعتبار أنتيغونا فاعلاً لنموذج وكرهون فاعلاً لنموذج آخر، ممّا يُبيّن وجود قطبين متصارعين في المسرحية.

في المسرح الملحميّ وكلّ أنواع الكتابة اللاأسططالية مثل مسرحيات الألمانّي برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) أو مسرح الحياة اليومية\* أو مسرح القَبْ\* حيث لا يأخذ الصّراع شكل مُواجهة واضحة، وحيث لا تتجسّد أطراف الصّراع بالضرورة على شكل شخصيات، يكون فراغ المخانات الأساسية (الفاعل وموضع الرغبة) أو تأثير ماهيتها بشكل جَلْريّ أمر له دلالة في تقضي بُنية العمل وتفسيره. ففي مسرحية «رجل برجل» لبريشت لا يمكن أن يُعتبر غالي غاي- وهو الشخصية الرئيسية - فاعلاً وإنما مفعولاً به. كما أنه يمكن أن نجد بالنسبة لنفس الفاعل رغبتيْن متناقضتين كما هو الحال بالنسبة للأُم شجاعة في مسرحية بريشت حيث تَرغب الأُم بالحرب وفي نفس الوقت بالحفاظ

سينوغرافيا\* الفضاء\* المسرحي\* انمكاسًا للصرع  
بين القوى الفاعلة، وليس مُجرّد ترجمة  
للإرشادات الإخراجية\* في النص.  
انظر: الشخصية، التنبؤية والمسرح،  
الصرع، العائق.

### ■ النو (مَسْرَحْ-)

Noh

No

النو كلمة يابانية تعني الإنجاز البارِع.  
ومسرح النو هو مسرح غنائي يُعرّف مُوسِب  
للعناية يندرج في إطار المسرح التقليدي الياباني.  
كان مسرح النو منذ نشأته تسلية الشعب من  
المُتقيّين ومن طبقة الساموراي الثّلاء وَخَصَّع  
لحمايتهم. وهو بجوهره وبشكله مُستمدّ من  
فلسفة الزن التي تُنادي بالتوازن والتركيز  
والنُضف والانضباط وتجاوز الذات، ولذلك  
يقوم على مبدأ السيطرة العقلية على ما يجري،  
ويستمد من الزُخرفة المُشهدية والإبهار رغم  
جماليته. من هذا المُطلق يُعتبر مسرح النو  
نقيض الكابوكي\* الذي يُصنّف كمسرح شعبي\*  
لأنّ يسمته الأساسيّة هي الإبهار البصري من  
خلال الخدع والجُمل والألوان والأزياء. كذلك  
يُعتبر مسرح النو بطلابه الجادّ نقيض الكيوغن\*  
الذي يُقدّم معه في عُرْض واحد على شكل  
فواصل\* تهرجيّة.

تُكمن أصول مسرح النو في نوع من عروض  
المنوعات هو السانغاكو *Sangaku* الذي انتقل  
في القرن الثامن الميلادي من الصين إلى اليابان  
حيث أخذ طابعًا إيمانيًا وأطلق عليه اسم  
ساروغاكو *Sarugaku* (التقليد الآخر)، وعن  
هذا النوع انتبى النو والكيوغن. لكنّ هناك  
اختلاف كبير في الطابع بين هذين النوعين، فالنو  
له طابع شعري وسردي يتداخل فيه الماضي مع

الحاضر، في حين يأخذ الكيوغن طابعًا واقعيًا  
تخلقه المُساجلة بين الشخصيات. كذلك فإنّ النو  
في جوهره وأسلوبه يحول طابع الأناقة والتّبل  
في حين يأخذ الكيوغن طابع التهريج والمُحاكاة  
الشهكميّة\*. والجمع بين مسرحيات النو  
والكيوغن في عُرْض واحد هو جمع لطابع  
الرفيع\* والغروتسك\* معًا.

يُمكن تشبيه مسرحيات النو بالتراجيديا\*  
لأنّها تُحكى بأسلوب التجريد الكامل غلاب  
الأشباح التي لا تتوصّل إلى الخلاص من  
أهوائها التي تُربطها بالأرض والانسلاخ نهائيًا  
عن العالم المادّي.

تُشكّل فنّ النو بفضل كان أمي *Kan Ami*  
(١٣٣٣-١٣٨٤) وابنه زيامي *Zeami* (١٣٦٣-  
١٤٤٤) الذي كتب أغلب مسرحيات النو، وتلاه  
في ذلك أفراد عائلته. وقد وضع زيامي أسس  
النو ونظر له في كتابه «نقل زهرة الأداء» حيث  
حدّد بدقة بُنية ومراحل عُرْض النو وبنية كلّ  
مسرحيّة على جُدة وطول المقاطع الجوارية (عدد  
الكلمات والجُمل والموسيقى المُرافقة والأغاني)  
في كلّ مرحلة. في القرن السابع عشر صدر  
قانون يمنع من إجراء أيّة تعديلات على ربرتوار\*  
النو الذي أخذ شكله النهائي، وصار يحتوي  
على ٢٤٠ مسرحيّة تؤدّيها خمس عائلات تُشكّل  
مدارس في الأداء\*. والفروق بين هذه المدارس  
تُكمن في نوعيّة الأزياء والاكسسوارات  
المُستعملة وليس في الأداء والنصوص  
والأناشيد.

في الأصل كان عُرْض النو طويلًا يدوم سبع  
أو ثماني ساعات، فهو يبدأ برقصة ترمي إلى  
جذب بركة الآلهة، تليها خمس مسرحيات نو  
تتخلّلها أربع مسرحيات كيوغن على شكل  
فواصل تُحقّق من حالة الاستغراق التي تولّدها

الذي تُلَاقِيه لَأَنَّهُا لا تَسْتَطِيعُ الْخَلَّاصَ  
وَالْوَصُولَ إِلَى جُودِ الْإِلَهِيَّةِ، فَيَقُومُ الرُّهْبَانُ  
بِمُسَاعَدَةِ هَذِهِ الرُّوحِ عَلَى تَحْقِيقِ مَا تَرِيدُ. وَفِي  
نِوِ الشَّامِ تَرَوِي الْمَرْأَةَ قِصَّةَ حُبِّهَا وَتَرْقُصُ  
رَقْصَةَ أَنْيَقَةٍ. هَذَا النُّوعُ مِنَ الْمَسْرَحِيَّاتِ لَهُ  
طَائِعٌ شِعْرِيٌّ، وَفِيهِ رَقَّةٌ كَبِيرَةٌ وَعُذُوبَةٌ. أَمَّا نِوِ  
الْجُنُونِ أَوْ الْحَيَاةِ الْمُعَاوِرَةِ فَتَتَمَيَّزُ بِطَائِعِهَا  
الدَّرَامِيِّ وَالْوَقَائِعِيِّ إِذْ لَا تَوْجَدُ آلِهَةً وَإِنَّمَا  
شَخْصِيَّاتٌ إِنْسَانِيَّةٌ أَصِيبَتْ بِالْجُنُونِ بِسَبَبِ فَرَاقِ  
الْأَحِبَّةِ أَوْ الْإِبْنَاءِ.

- الْخَاتَمَةُ *Kyu*، وَفِيهَا تُقَدِّمُ نِوِ الشَّيَاطِينَ أَوْ  
الْحَيَوَانَاتِ. وَهِيَ غَالِبًا مَرَحَلَةٌ سَرِيعَةُ الْإِقْيَاقِ  
تَكْثُرُ فِيهَا الْأَحْدَاثُ وَالرَّقَصَاتُ، وَلَهَا طَائِعٌ  
مَشْهَدِيٌّ يُعْطِي نِوًا مِنَ الْاسْتِرْخَاءِ بَعْدَ التَّوَتُّرِ  
فِي الْمَرَحِلِ السَّابِقَةِ، لِأَنَّ أَشْبَاحَ الْمَوْتِ  
وَالْكَائِنَاتِ الْخَارِقَةِ غَيْرَ الْمُؤَذِّيَةِ تَظْهَرُ فِيهَا  
وَتَحْمِلُ السَّعَادَةَ لِلْمَشْرِ.

وَقَدْ اعْتَبِرَ زِيَامِي نِوِ الشَّامِ مِنْ أَهَمِّ  
الْمَسْرَحِيَّاتِ، لَكِنَّ الْمُتَفَرِّجِينَ مَعَ الزَّمَنِ صَارُوا  
يَعْمِلُونَ لِنِوِ الْجُنُونِ أَوْ الْحَيَاةِ الْمُعَاوِرَةِ الَّتِي  
تَحْتَوِي عَلَى شَخْصِيَّاتٍ دَرَامِيَّةٍ فِيهَا قُوَّةٌ وَكثَافَةٌ،  
وَلِذَلِكَ فَهِيَ الْكَثَرُ رَوَاجًا.

وَعِدَدُ الْمُتَمَلِّينَ فِي مَسْرَحِيَّةِ النِّوِ الْوَاحِدَةِ لَا  
يَتَجَاوَزُ الْأَرْبَعَةَ بِالإِضَافَةِ إِلَى وُجُودِ جَوْقَةٍ ثَابِتَةٍ  
مِنْ سِتَّةِ أَشْخَاصٍ. تَقُومُ كُلُّ مَسْرَحِيَّةٍ مِنْ  
مَسْرَحِيَّاتِ النِّوِ عَلَى تَوَرِّينَ رَئِيسِيَّيْنِ يَصْحَبُهُمَا  
عِدَدٌ مِنَ الرُّاقِظِينَ. النِّوِ الْأَوَّلُ يُعْتَبَرُ بِمَثَابَةِ  
الشَّخْصِيَّةِ الْأَسَاسِيَّةِ *Protagoniste* فِي الْمَوْضَعِ،  
وَيُطْلَقُ عَلَيْهِ بِاللُّغَةِ الْيَابَانِيَّةِ تَسْمِيَةُ شَيْتِه *Shite*  
(الَّذِي يَفْعَلُ) لِأَنَّهُ يُغْنِي وَيَرْقُصُ وَيُؤَدِّي  
الْمُونُولُوجُ وَيَقُومُ بِحَرَكَاتٍ لِمَائِيَّةٍ مَعَ غِنَاءِ  
الْجَوْقَةِ. وَتَتَوَعَّدُ الْأَدْوَارَ الَّتِي تَقُومُ بِهَا الشَّخْصِيَّةُ  
الْأَسَاسِيَّةُ شَيْتَه، إِذْ يُمْكِنُ أَنْ يَلْعَبَ دَوْرَ الْإِلَهِ أَوْ

مَسْرَحِيَّاتِ النِّوِ. فِي تَطَوُّرٍ لَاحِقٍ، وَلِضَبْطِ زَمَنِ  
الْفُرْجَةِ بِحَيْثُ لَا تَتَجَاوَزُ سَاعَتَيْنِ أَوْ ثَلَاثَةَ، صَارَ  
الْعَرَضُ يَحْتَوِي عَلَى مَسْرَحِيَّتِي نِوِ وَفَاصِلِ كِيُوغِنِ  
وَاحِدٍ.

تُصَنَّفُ مَسْرَحِيَّاتِ النِّوِ فِي خَمْسِ فَنَاتٍ  
رَئِيسِيَّةٍ هِيَ: النِّوِ الْإِلَهِيَّةُ، وَيَكُونُ النِّوِ  
الْأَسَاسِيَّ فِيهَا هُوَ الْإِلَهِ، نِوِ الْمَعَارِكِ وَالنِّوِ  
الْأَسَاسِيَّ فِيهَا هُوَ الرَّجُلُ، نِوِ الشَّامِ وَالنِّوِ  
الْأَسَاسِيَّ فِيهَا هُوَ الْمَرْأَةُ، نِوِ الْجُنُونِ أَوْ الْحَيَاةِ  
الْمُعَاوِرَةِ وَالنِّوِ الْأَسَاسِيَّ فِيهَا هُوَ الْمَجْنُونُ، نِوِ  
الشَّيَاطِينِ وَالْحَيَوَانَاتِ وَالنِّوِ الْأَسَاسِيَّ فِيهَا هُوَ  
الشَّيْطَانُ.

لَا تَحْتَوِي مَسْرَحِيَّةُ النِّوِ الْوَاحِدَةُ عَلَى حَبِيبَةٍ\*  
مُعَقَّدَةٍ لِأَنَّهُ قَصِيرَةٌ وَهَنَاصَرُهَا مُبَسَّطَةٌ إِلَى الْحَدِّ  
الْأَقْصَى. كَمَا أَنَّ الْحَدِثَ فِي كُلِّ مَسْرَحِيَّةٍ مِنْ  
الْمَسْرَحِيَّاتِ يَطْوُرُ فِيمَنْ بُنِيَ دَرَامِيَّةً ثَابِتَةً هِيَ:  
الاسْتَهْلَالُ *Jo* وَالتَّصَاعُدُ *Ha* وَالْخَاتَمَةُ *Kyu*.

كَذَلِكَ يَخْضَعُ عَرَضُ النِّوِ الَّذِي يَتَأَلَّفُ مِنْ  
خَمْسِ مَسْرَحِيَّاتٍ لِنَفْسِ هَذِهِ الْبُنْيَةِ إِذْ يَتَأَلَّفُ مِنْ  
ثَلَاثِ مَرَاكِلَ هِيَ:

- الْاسْتَهْلَالُ *Jo* وَفِيهِ تُقَدِّمُ مَسْرَحِيَّةٌ مِنْ فَنَةِ النِّوِ  
الْإِلَهِيَّةِ، وَهِيَ غَالِبًا مَسْرَحِيَّةٌ جَلِيَّةٌ وَتَطْوُرُهَا  
غَيْرُ مُعَقَّدٍ وَتَظْهَرُ فِيهَا شَخْصِيَّةٌ إِلَهِيَّةٌ مُتَنَكِّرَةٌ  
عَلَى شَكْلِ إِنْسَانٍ ثُمَّ تَكْشِفُ عَنْ هُؤُوتِهَا  
الْحَقِيقِيَّةِ وَتُقَدِّمُ رَقْصَةَ تَبَارَكَ الْأَرْضِ وَتَزِيدُ مِنْ  
غِنَى الْجَسَدِ.

- التَّصَاعُدُ *Ha* وَفِيهِ تُقَدِّمُ ثَلَاثُ مَسْرَحِيَّاتٍ تَتَمَيَّزُ  
عَلَى التَّوَالِي إِلَى فَنَةِ نِوِ الْمَعَارِكِ وَنِوِ الشَّامِ  
وَنِوِ الْجُنُونِ أَوْ الْحَيَاةِ الْمُعَاوِرَةِ. تَتَمَيَّزُ هَذِهِ  
الْمَرَحَلَةُ بِكَثْرَةِ التَّفَاصِيلِ وَبِالْإِقْيَاقِ الْبَطْنِيِّ  
نِسْبَةً إِلَى إِقْيَاقِ الْاسْتَهْلَالِ وَالْخَاتَمَةِ. فِي نِوِ  
الْمَعَارِكِ تَتَلَقَّى أَرْوَاحَ الْمُحَارِبِينَ بِرُهْبَانِ  
مَسَافِرِينَ قَرَوِيٍّ لَهُمْ ظُرُوفُ مَقْتَلَا وَالْعَذَابِ

ويُدعى سَمَرُ الزهور، وهو مُخصَّص لدخول المُمثِّلين إلى الخشبة الرئيسيَّة وخُروجهم منها. يَحُدُّ الخشبة والسَمَر من الخلف حاجز هو بمثابة لوحة خَلْفِيَّة مرسوم عليها شجرة صنوبر تُشكِّل الديكور الثابت والوحيد لكلِّ مسرحيات النو، وتُذكر بالَمَعْبَد الذي كانت تُقدِّم عُروض النو فيه في البدايات. كذلك توجد أعمدة تحمل سقف المسرح وتسمح للمُمثِّلين الذين يَضعون قِنَاعًا يَحْجُب عنهم الرؤية أن يَتَمَسَّكُوا بها لَدَى تحرُّكهم. وَخَشَبَةُ النو مصنوعة من خشب الأرز ومُجوَّفة وتُوضع تحتها يَقطع من الفُخَّار لتضخيم صوت الخُطوات والآلات الموسيقيَّة وغناء الجوقة (انظر المُوَثَّرات السَّميَّة).

لا يوجَد أيُّ طابَع واقعيٍّ في عَرْض النو، فهو عَرْض مؤسَّس في كلِّ تفاصيله: فَمَلابِس الشخصية الأساسيَّة (شيئة) فخمة جدًّا حتى ولو كانت تُلعب دور امرأة عجوز فقيرة. وكلِّ الشخصيات ما عدا الشباب تُضع أقنعة خشبيَّة ممَّا يُعطي للوجوه قَسَمَات جامدة تُنبئ عن الطابَع الواقعيِّ الإنسانيِّ. لكنَّ الإضاءة\* تُغيِّر من مَلامح الأقنعة وتُضفي عليها حيويَّة. وعندما لا يَستخدم المُمثِّل القِنَاع يَجهِد لإعطاء وجهه شكل القِنَاع لأنَّ الشخصيات في مسرح النو هي شخصيات نَظَمية\*.

يَتِمَّ العَرْض في خشبة عارية إلَّا من شجرة الصنوبر المرسومة على الحائط الخشبيِّ الخَلْفِيِّ الدائم، وتُستعاض عن الديكور\* بالألوان والحركة\* وبالأغراض المُوحيَّة ذات الوظيفة الدلَّالية (انظر العَرْض المسرحيِّ) وبكلام المُمثِّل الذي يَصف ويحدِّد مكان الحدث عند دخوله ويُعرِّف بدوره وبيَّنة الأدوار. والأداء في مسرح النو مؤسَّس يَرتبط بأعراف حركيَّة شكَّلت رِوازم\* يَعرِّفها المُعَرِّجون جيِّدًا. فالكيمنو المُلقى على

الرَّجُل أو المرأة أو المجنون أو الشيطان، وذلك حسب نوعيَّة مسرحيَّة النو التي يَظهر فيها. أمَّا الدُّور الثاني فيُسمَّى باليابانيَّة واكي Waki (الذي يَقف جانبًا) لأنَّ دوره لا يَتجاوز تحريض مسار العَرْض بالكلام والحركة، فهو يَدخل في الاستهلال\* ويحدِّد مكان وزمان المَحَدِّث ويُطرح الموضوع الذي يَعرِّفه المُعَرِّجون جيِّدًا ثُمَّ يَنسحب ويَحوِّل إلى مُتَفَرِّج\* عند ظهور الشخصية الأساسيَّة شيئة.

لا يَضَع الواكي قِنَاعًا لأنَّه يَتمتَّع إلى زمن الحاضر. أمَّا الشخصية الأساسيَّة (الشيئة) فتتمتَّع إلى زمن الماضي وتُمثِّل أشياء أو أرواح رجال من ذلك الزمن ولذلك ترتدي القِنَاع\*.

والعلاقة بين واكي وشيئة تُظهر خصوصيَّة البناء الدراميِّ لمسرحيات النو التي تُخلَق نوعًا من المسرح داخل المسرح\* بسبب وجود زمين تَستَضرهما المسرحيَّة هما زمن الحاضر وزمن الماضي، ممَّا يَستدعي طرح الحدث في قالب سَرَدِيٍّ. بالإضافة إلى ذلك فإنَّ وجود الموسيقى التي تُرافق الأداء بشكل دائم وتُربط بين أجزاء العَرْض، ووجود تناوُب بين الأداء وبين غناء الجوقة، وبين الفعل والسُرْد\* هي من العناصر التي تُكسِر الإيهام بشكل دائم وتُحقِّق التفرُّيب\*.

كانت عُروض النو تُقدِّم في المعابد خلال الاحتفالات، ثُمَّ صارت تُقدِّم في المَسارح المُعلَّقة بِمَدارس النو. وخَشَبَةُ المسرح في النو تتألف من قسَمين أساسيين: الخشبة الرئيسيَّة وهي مُربَّعة يُحيط بها الجمهور من جانبيين في حين تُجلس الجوقة في الجانب الثالث على اليمين والموسيقيِّين في عَمَق الخشبة، والخشبة الثانويَّة، وتَأخذ شكل جِسر أو مَرَمَر فيه صنوبرات ثلاث يَربط الخشبة بالكواليس\* جهة اليسار،

الأرض يرمز إلى شخص مريض، وخفض البصر يُشير إلى انسياب الدموع إلخ. كذلك فإن الرقصات في النو مُنمّطة وتُساهم في التعرف بالشخصيات. فإذا توقّف المُمثل عند دخوله أمام شجرة الصنوبر الأولى في ممر الزهور، فذلك يعني أنه يُمثل شخصية إلهية، وعندما تبدأ رقصته بلادة واسعة. وإذا توقّف أمام الثانية فهو شخصية نصف إلهية ورقصته ترسم نصف دائرة. وإذا توقّف أمام الثالثة فهو إنسان، وعندما يرسم برقصته مُثلين.

يتعلّق أداء المُمثل في النو بالقدرة على التوصل إلى الهدوء الذي يُعطي طاقة حيوية كبيرة وقدرة خارقة على التركيز القوي بحيث لا يَشتت ذهنه لحظة واحدة عمّا يؤدّيه، ويكون أداؤه حالة روحية عميقة رغم الطابع المؤسّلب واللّغبي الذي يوحى به التّرض. يتدرّب المُمثل طويلاً على الوصول إلى هذه الحالة وعلى نوعية الأداء الذي يتخصّص فيه بطله حياته. ولذلك يَبدأ إعداد المُمثل\* عادة من بين الطفولة.

في محاولة لتطوير المسرح الياباني قام بعض المُخرجين المُعاصرين باستخدام العناصر التقليدية لمسرح النو في إخراج العروض المُعاصرة وتطبيق تقنياته على نصوص المسرح الغربي ومن أهم هؤلاء أكيرا واكabayashi A. Wakabayashi وهيدوي كانز H. Kanze. كذلك فإن المُخرج تاداشي سوزوكي T. Suzuki قام بمزج تقنيات أداء المُمثل المُتبعة في مسرح النو مع التقنيات الغربية، واهتم بشكل خالص بالتعبير الجسدي. وقد قدّم سوزوكي التراجيديا اليونانية بتقنيات مسرح النو.

تأثّر رجال المسرح في الغرب بمسرح النو، وعلى الأخص بتقنية إعداد المُمثل القائمة على التركيز والهدوء الداخلي. ويُعتبر المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من أهم الذين استعاروا من هذا المسرح العناصر التي أدّت إلى صياغة نظريته حول المسرح المَلحمي\* والتغريب. انظر: الشرقي (المسرح-)، الكيرغن.





## ■ الهابنتغ

### Happening

#### Happening

الهابنتغ Happening كلمة إنجليزية تعني حدوث شيء ما، وهي مُشتقة من فعل to happen = يحدث. وقد تُرجمت هذه الكلمة في اللغة العربية أحياناً «بالحدثية» لتمييزها عن الحدث Events (انظر العروض الأدائية). لكن كلمة حدثية غير مألوفة في العربية، لذلك يُفضل استخدام اللفظ الإنكليزي، أو إطلاق تسمية «المسرح الحدث» على ما تدل عليه كلمة هابنتغ.

درج استعمال هذه الكلمة في مجال الفن ولا سيما الرسم والموسيقى والمسرح في السنينيات في أمريكا، وبعد ذلك في بقية دول العالم، وصارت في مجال المسرح تدل على عرض غير متوقع يأخذ شكل حدث آتي مُتفرد وغير مُتكرر.

يُعتبر الرسّام الأميركي آلان كابرو A. Caprow أوّل من ابتدع مفهوم الهابنتغ في أمريكا، وذلك حين انتقل من الرسم في المُتحف على اللوحة التقليدية إلى الرسم أمام المُتفرّجين على عناصر المكان (الرصيف، المُبدران، واجهات الأبنية) أو على الجسد أو قطع الأثاث، فأضفى بذلك عنصر المفاجأة على معارض الرسم التي كان يُظلمها في أمكنة غير تقليدية، وحولها إلى حدث شبيه مسرحي أو احتفال\*. وقد كتب كابرو عام ١٩٦٦ كتاباً حمل

عنوان «التجميع والبيئة المُحيطة والهابنتغ» كان أساساً لظهور الهابنتغ وتطوّره في تلك الفترة.

شكّل الهابنتغ عند ظهوره في المسرح مرحلة تحوّل وقطع بالنسبة لما كان يُقدّم على خشبة في الصالات المسرحية التقليدية، فأثار ذهشة الجمهور وساهم في تغيير النظرة إلى المسرح الذي تحوّل من فُرجة إلى احتفال\* يخلط فيه الجمهور\* بالمُمثلين. كما أدّى إلى خلق حساسية جديدة لدى المُتفرّج\* الذي يتلقّى العرض. لكنّ هذا النوع من العروض الذي ازدهر في المُناخ الاستغزائي في الستينات في أمريكا وأوروبا تراجّع في السبعينات وتقلّص دوره فيما بعد.

يختلف هذا النوع من العروض عن العروض التقليدية. فهو لا يركّز على بناء مُتخيّل للمكان والزمان والحدث، وأنما على تقديم حدث من الحياة. كما يقوم على استثمار الأمكنة والأزمنة بوظيفتها ووضْعها في الواقع مع تغيير طبيعتها الأصلية (انظر مسرح البيئة المُحيطة). تُستخدم في هذه العروض عناصر من الواقع بحيث يتطابق الأداء\* مع الفعل الحياتي، لكنّها تُوظّف بشكل غير مألوف. والهابنتغ يُمكن أن يتمّ خارج إطار السّماة\* المسرحية التقليدية، أي في الاجتماعات العامة وبين الحشود في الشارع وفي مواقف السيّارات أو في المحال التجارية وغير ذلك بهدف الدّعاية أو تحقيق مشاركة من الجمهور تخليّف عمّا يحصل عادة في العروض

التقليدية.

وقد أعطي الهابتنغ تعريفات متنوعة بتنوع المادة التي يستند عليها، إذ وُصف تارة بأنه لوحة حية تشكّل أمام المُتفرِّج، أو منحوتة مُحرَّكة، أو قصيدة في حالة التشكّل، أو تجميعاً عشوائياً لعناصر مُختلفة.

هذا النوع من الإحكام للمسرح في العالم اليومي للمُتفرِّج الذي يجد نفسه مُتورّكا في حدث مُفاجيء يُشبه كثيرا مسرح المُداخلَة *Théâtre d'intervention* الذي تبنّته الكثير من الفِرَق في الولايات المتحدة الأمريكية ودول أخرى في أمريكا اللاتينية، وأهمّها فرقة اللينغ *Living Theatre* وفرقة البريد أند بايت *Bread and Puppet* والفِرَق المسرحية التي تبنّت ما سُمّي بحركة مسرح البيئة المُحيطة\* في أمريكا، والفِرَق التي اعتمدت مبدأ التحريض في أمريكا اللاتينية مثل مسرح العصابات\*.

انتقل هذا النوع من العروض من أمريكا إلى أوروبا مع جولات فرقة البريد أند بايت وغيرها من الفِرَق التي اعتمدت نفس الأسلوب. وقد كان لذلك تأثيره في أوروبا على منحنى عروض بعض الفِرَق مثل فرقة مسرح الشمس *Théâtre du soleil* في فرنسا التي تبنّت جوهر الهابتنغ في تحويل العَرَض إلى ما يُشبه الاحتفال في بعض عروضها، وفي أسلوب تحضير العَرَض على شكل إبداع جماعي\*. رغم ذلك ظلّ انتشار الهابتنغ بشكله الخالص محدودا في أوروبا. انظر: العروض الأدائية، مسرح البيئة المُحيطة، التحريض (المسرح-).

■ الهواة (مُسرّح-) *Amateur theatre*

*Théâtre d'amateurs*

مسرح الهواة هو مسرح أشخاص أغلبهم من

غير المُتفرِّجين يَعملون بدافع حب المسرح دون أن يكون ذلك مُورد يَزق لهم. لذلك فإن تسمية مسرح الهواة ترتبط بطبيعة العاملين فيه وبأسلوب تنظيمه أكثر من ارتباطها بشكل مسرحي مُعيّن أو بشكل تلقّ.

لا يُفترَض من مسرح الهواة تقديم أعمال مُكتملة تُقارَن بأعمال المُحترفين. لكن في الوقت نفسه، لا تحوّل تسمية مسرح الهواة معنى انتقاصيا، ففي كثير من الأحيان كان مسرح الهواة نواة لحركات التجريب\* التي أغنت المسرح وجَدّته، وفي الغرب كانت ثورة على الأشكال التقليدية التي تُقدّمها المسارح المُحترّفة.

في كثير من الأحيان يرتبط مسرح الهواة بإطار ما مدرسي أو جامعي أو يقايي، أو بتواؤ ثقافي واجتماعي وغيرها. كذلك يُمكن أن يُقدّم عروضه بإشراف مُخرج\* من المُحترفين، أو يأخذ صيغة الإبداع الجماعي\*. ولهذا تأثيره على طبيعة تشكّل الفِرَق وديمومتها إذ غالبا ما تُظهر وتُنهَل بسرعة (انظر الفرقة المسرحية). تُقدّم عروض الهواة عادة في أماكن مُختلفة باختلاف الظروف المادية لهذه الفِرَق، أو على هامش المهرجانات والاحتفالات، وهناك في يومنا هذا مهرجانات\* مُخصّصة لعروض الهواة.

كانت صيغة مسرح الهواة معروفة منذ القِديم دون أن تحوّل هذه التسمية لأنّ مفهوم الاحتراف لم يكن قد تبلّور بشكله الحديث بعد. ففي الحضارة الرومانية، كانت مُشاركة الفئات الأرستقراطية في العروض المسرحية الخاصة أقرب ما يكون إلى صيغة مسرح الهواة لأنّ احتراف التمثيل كان قَصْرا على العبيد في ذلك الوقت. كذلك فإن العروض التي كان يُقدّمها طُلاب الجامعة في القرون الوسطى في أوروبا،

طائفة خاصاً فقد أطلق عليه اسم مسرح الإنتاج الذاتي. في فترة الحرب الأهلية أفرز هذا المسرح شكلاً خاصاً هو المسرح التحريضي\*. اعتباراً من ١٩٣٥، وتحديداً في الفترة التي أطلق فيها شعار ثقافة البروليتاريا Proletkult، انبثق عن مسرح الهواة مسرح الشيبة العمالية الذي شكّل يتيماً للهجوم على المسرح المحترف الذي اعتُبر وقتها إنتاجاً للثقافة في المجتمعات الرأسمالية.

في البلاد العربية، نشأ المسرح بمبادرة من هواة كانوا يُمارسون أعمالاً أخرى إلى جانب عملهم بالمسرح. في مرحلة لاحقة، وبعد أن اعتادت الفرق المحترفة تقديم عروض البولفار\* والمُنوعات\*، كان لتأسيس النوادي والجمعيات في الخمسينات دوره في نشر الحركة المسرحية بعيداً عن الاحتراف، وفي إدخال التوجه التجريبي. اعتباراً من الستينات، ولا سيما في المغرب العربي، لعبت فرق الهواة دوراً هاماً في تجديد الريرتوار\* وتغذية المسرح بدماء جديدة. انظر: المدرسي (المسرح-)، الجامعي (المسرح-).

وعروض اليسوعيين في المدارس والجامعات كانت شكلاً من أشكال مسرح الهواة (انظر مدرسي-مسرح). وقد تندرج في هذا الإطار أيضاً العروض التي كانت تُقدَّم في باحات الكنائس والمدارس وساحات المدن ويُشارك في تقديمها أعيان المدينة وأعضاء السلك الكنسي.

اعتباراً من القرن التاسع عشر تبلّورت صيغة مسرح الهواة بشكلها الحديث. وقد لُوب مسرح الهواة في أنحاء كثيرة من العالم دوراً أساسياً في إرساء التقاليد المسرحية في بعض البلدان (دول شمال أوروبا وعلى الأخص فنلندا)، وفي خلق مسرح له طابع محليّ من خلال المزج بين أشكال الفرجة\* المحلية وبين الصنّغ الغربية الطليعية، وفي إدخال التجريب على مسرح أخذ طابعاً تقليدياً عند نشوئه وسارت به الفرق المحترفة باتجاه الترفيه والتسلية (البرازيل وبعض البلدان العربية).

في بعض الدول تطوّر مسرح الهواة ضمن مُعطيات خاصة: فقد كانت المسابقات التي تُنظَّم للهواة لاختيار أفضل العروض حافزاً للإبداع صيغ مسرحية تجريبية في هولندا مثلاً. وفي روسيا، كان لمسرح الهواة بعد ثورة ١٩١٧



## ■ الواقعية والمنسرح

### Realism

### Réalisme

عرّف جلم الجمال\* الواقعية في الفن والأدب بأنها محاولة تصوير الأشياء بشكل موضوعي وبأقرب صورة لها في العالم، أي بشكل يقووني يتطابق قدر الإمكان مع النموذج المصوّر، مع إخفاء معالم إنتاج العمل والصنعة الأدبية والفنية فيه. نتيجة لذلك يبدو العمل انعكاسًا للواقع وليس نسبيًا مُصطنعًا حول الواقع، وهذا ما يُعطي التلقّي الانطباع بأنه أمام شيء حقيقي كالواقع تمامًا وليس أمام شيء خيالي. وقد أطلق على هذا التأثير\* في علم جمال التلقّي اسم التأثير الواقعي *Effet de réel*.

وكلمة الواقعية مُصطلح كان ينتمي إلى مجال الفلسفة ثم دخل إلى مجال علم الجمال في الجزء الأول من القرن التاسع عشر وأخذ معنىً مختلفًا حيث انصبّ على طابع العمل ومكوّناته. وقد شكّلت الواقعية في تلك الفترة، وتحديدًا ما بين ١٨٣٠-١٨٨٠ مذهبًا جماليًا ظهر في الأدب والفنّ وانطلق من هدف إعادة تمثيل الواقع، وتصوير حقيقة ما نفسية أو اجتماعية بشكل موضوعي.

بعد ذلك صارت صفة الواقعي تُطلق على الطابع الذي يسم أعمالًا أدبية وفنية تنتمي إلى فترات زمنية مُختلفة وتُجّاعده لا تنتمي بالضرورة إلى هذا المذهب. ترمز الواقعية بأصولها إلى التوجّه الجمالي

الذي كرّمته البورجوازية وبلّّزه الفيلسوف الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) ويقوم على الإيهام\* بالواقع. وقد كان تشكّلها كملهب فيما بعد نتيجة مُباشرة للتغيّرات الاجتماعية والعلمية التي عرفها القرن التاسع عشر، وعلى الأخصّ الفلسفة الوضعية التي يُمثّلها الفلاسفة الفرنسيون هيغلبيت تين H. Taine وسانست بوف Sainte-Beuve وأوغست كونت A. Comte، والفلسفة الاشتراكية الطوباوية التي يُمثّلها سان سيمون Saint-Simon وشارل فورييه Ch. Fourier، وكذلك كتابات داروين Darwin عن أصل الأنواع.

من جهة أخرى كانت الواقعية زّدة فعل على ملهب الفنّ للفنّ في الشعر، وعلى توجّه الرومانسية\* نحو تصوير الإنسان بشكل نيثالي.

### الواقعية في الفنّ والأدب:

ظهرت كلمة الواقعية بمعناها الحديث في عام ١٨٣٣ للدلالة على فنّ لا يتأقّى من الخيال أو من اللّهن، وإنّما من مُلاحظة الواقع بشكل دقيق. وقد تكرّست الكلمة في الخطاب النقديّ الأدبيّ منذ أن أعطاها مُنظر الواقعية في الأدب الفرنسيّ جول شانفلوري Champfleury (١٨٣١-١٨٨٩) معنىً إيجابيًا واعتبرها مُرادفًا للصدق في الفنّ، وذلك في مجموعة مقالاته التي نشرها تحت عنوان «الواقعية» (١٨٥٧).

التي اعتمدوها سابقًا في الكتابة، وعن محاولة طرح الأمور بتفسيراتها اليلمية. وقد تداخلت الواقعية والطبيعية في ألمانيا للدرجة تجعل التمييز بين الواحدة والأخرى صعبًا، وهذا ما يبدو لدى محاولة تصنيف كتابات فردريك هيل F. Hebel (١٨١٣-١٨٦٣) وغيرهات هاويتسمان G. Hauptman (١٨٦٢-١٩٤٦).

في المسرح الروسي يُعتبر الكاتب نيقولاي غوغول N. Gogol (١٨٠٩-١٨٥٢) مؤسس الواقعية التي أوصلها إيفان تورغينييف I. Tourgeniev (١٨١٨-١٨٨٣) إلى درجتها القصوى. كما يُعتبر ألكسندر أوستروفسكي A. Ostrowsky (١٨٢٣-١٨٨٦) واقعيًا لأنه نقل حياة الناس البسطاء إلى المسرح. أما بالنسبة لليون تولستوي L. Tolstoi (١٨٢٨-١٩١٠) وأنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤)، فقد ظهرت الواقعية في كتاباتهما من خلال الرغبة في مراقبة التصرف الإنساني والتركيز على البعد النفسي لدى الشخصيات وتبرير أفعالها، ومصادقة الموضوع.

#### محات الواقعية في المسرح:

على الرغم من أنه لا يوجد منهج مُحدد يُعَيِّر الواقعية كتيار في المسرح، إلا أنها اكتسبت سمات واضحة على صعيد الكتابة وعلى صعيد العرض في الجزء الأول من هذا القرن. فقد كانت المسرحيات الواقعية استمرارًا للمسرح التقليدي على صعيد البنية، لكنها قاربت في مواضيعها لغة ومواقف الحياة اليومية وهدفت إلى تحقيق التماثل بين ما يجري في الحدث ومرجوه في الحياة. كما أنها في بحثها عن تصوير الواقع بشكل موضوعي، أبرزت تفاصيل الحياة اليومية للشخصيات، وفُسرَت أفعالها

كما استُخدمت كلمة الواقعية في عام ١٩٥٥ لوصف أسلوب الرسّام الفرنسي غوستاف كورييه G. Courbet الذي اعتبر أنّ صيغة الواقعية قد ألصقت به لصفًا لكنه يقبل بها ولا يرفضها.

شكّلت الواقعية في فرنسا تيارًا ضمّ العديد من الروائيين الذين سَعَوْا في أعمالهم إلى تصوير المجتمع تصويرًا دقيقًا موضوعيًا مثل بلزاك Balzac وستاندال Stendhal وألكسندر دumas الابن A. Dumas (Fils) والأخوين إدمون وجول غونكور Les Frères Goncourt وغوستاف فلوبير G. Flaubert، والكاتب الروائي والمسرّحي إميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) الذي دَفَع بالواقعية باتجاه الطبيعة\*.

في إنجلترا تُعتبر روايات العصر الفكتوري في القرن التاسع عشر رواية واقعية وخاصة أعمال جورج إليوت G. Eliot. وفي إيطاليا أخذت الواقعية شكل تيار مُحدّد هو نزعة تمثيل الحقيقة\* VÉRISME.

إذا كانت الواقعية في الأدب والفن قد سبقت الطبيعة، إلا أنها في المسرح أخذت مسارًا مُختلفًا وانتشرت في أوروبا بعد انحسار الطبيعة، ووصلت إلى شكلها الكامل مع المُخرج الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٧-١٩٤٣) ومع المُخرج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨). والواقع أنّ عددًا من كُتاب المسرح في أوروبا مثل الروبيني هنريك إيسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) الذي يُعتبر رائد الواقعية في المسرح، والإيرلندي جورج برنار شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) والروسي مكسيم غوركي M. Gorki (١٨٦٨-١٩٣٦) كانوا من دُعاة المدرسة الطبيعية في بداياتهم ثم كتبوا مسرحًا واقعيًا ابتعدوا فيه عن «الموضوعية»

جورج لوكاش G. Lukács حين قارن نموذج الواقعية الذي يُمثلُه بلزاك بالنموذج الذي يُمثلُه واقعية فلوير، وذلك في مقاله حول الواقعية الفرنسية.

بعد ذلك طُرحت فكرة أنَّ مُفارقة الواقعية تكمن في أنها لم تستطيع أن تكون انعكاسًا للواقع، وإنما صارت شكلًا جامدًا يتجاهل حركة التاريخ والتأثير المتبادل بين الإنسان والمجتمع. حاول المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في مسرحه الملحني\* أن يتخطى هذه المُفارقة. فقد اعتبر أنَّ المسرح لا يُصور الواقع وإنما يطرح خطابات حول الواقع يُشكل قراءه\* مُعددة له. من جانب آخر فإنَّ كافة الاتجاهات المسرحية التي اعتمدت الأسلوب\* وإبراز المسرحية في العرض سارت في اتجاه مُعاكس للواقعية كما هو الحال في أعمال الروسي فيسولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والكنسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠).

والواقع أنَّ المسرح بطبيعته يفترض نوعًا من الشُّرطية\* في تمثيل الواقع ولا يُمكن له أن يعطي تصويرًا واقعيًا بشكل كامل. ورغم أنَّ العناصر التي تُكوِّن العرض المسرحي هي عنصر واقعية (الديكور\* وجسد المُمثل) إلا أنه لا يُمكن أن يكون نسخة طبق الأصل عن الواقع. أمَّا في التلفزيون والسينما، ورغم غياب الحضور الحي للديكور والمُمثل\* فإنَّ القدرة على الإيحاء بالواقع تكون أكبر. (انظر وسائل الاتصال والمسرح، المُحاكاة وتصوير الواقع):

ما بُعد الواقعية:

أفرزت الواقعية اتجاهات مُتعددة منها:

الواقعية النفسية *Réalisme psychologique*

ودافعها على ضوء انتماءاتها الاجتماعية وأوضاعها النفسية. وقد تطلَّب هذا التوجُّه البحث عن صيغ مسرحية جديدة على مُستوى العرض ساعد على تحقيقها ظهور فنِّ الإخراج\*. فضمن هدف الإيحاء بالواقع وعُلق التأثير الواقعي، شكَّلت الواقعية استمرارًا لأسلوب الإخراج الذي كُرِّسه الطبيعية ولأعرافها التي تقوم على إخفاء الصُّنعة في إعداد العمل على الخشبة وإلغاء كلِّ ما يُمكن أن يُبرز المسرحية\*. على صعيد الأداء\* أيضًا كانت الواقعية تأكيدًا للأسلوب الذي رَسخته الطبيعة، والذي يبدو معه الشخصيات وكأنها تتحرك على المسرح بمَزيل عن وجود الجمهور\* (انظر الجدار الرابع).

على الرِّغم من أنَّ الواقعية عند ظهورها شكَّلت تجديدًا أساسيًا في المسرح إلا أنها سرعان ما تحوَّلت إلى شكل تقليدي كان موضع رفض وثورة التيارات التجريبية المُختلفة التي ظهرت منذ بدايات هذا القرن. خاصة وأنَّ الأعراف\* المسرحية والقواعد\* التي أرسنها الواقعية لم تعد بعد انحسارها تُمارَس إلا في أشكال\* مسرحية جامدة مثل مسرح البولفار\* وبعض أنواع الكوميديا\*. وقد صارت سمة الواقعية تُطلق في كثير من الأحيان بمعنى انتقاصي لأنها اعتبرت رديفًا لما يُسمَّى بالمسرح التقليدي والمسرح البورجوازي والمسرح الإيهامي *Théâtre d'illusion* الأرسططالي\* ولأنها ارتبطت بشكل عمارة\* مسرحية تقليدية هي المُلبة الإيطالية\*.

طرح النقد الحديث تساؤلات حول قدرة الواقعية على تحقيق الهدف الذي قامت من أجله وحول كونها توهَّلت لأن تكون انعكاسًا للواقع بشكل فعلي، وهذا ما عالجه الناقد الروماني

من دعم هذا التوجُّه وعلَّقه في مسرحه. يُعتبر هذا الاتجاه مُمثلًا للفنِّ المُلتزم واستمرارًا للواقعية النقدية *Réalisme critique* في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وللواقعية الاجتماعية.

يُعتبر الناقد الروماني لوكاتش أوَّل من درس ظاهرة الواقعية الاشتراكية بناءً على ماهية انعكاس الواقع في العمل. هذا ويُعتبر بعض النقاد في أوروبا الغربية أنَّ الواقعية الاشتراكية قد أخذت منحى عقائديًا أكثر منه فنيًا في عهد ستالين *Staline* وقد أطلق عليها من هذا المنحى اسم الجدانوقية نسبةً إلى جدانوف *Jdanov* وزير الثقافة. تميَّز هذه المرحلة التي دامت حتى موت ستالين (١٩٥٣) ونَحَّتْ جذنها في المؤتمر الثاني للكتاب (١٩٥٤) بالتوجُّه نحو إلغاء الأنواع المسرحية والاقتراب من الأسلوب الصحفي في المسرح، والانطلاق من حركات نموذجية تتطابق مع الإيديولوجيا السائدة. أما على صعيد الإخراج، فقد فُرض فيها منهج ستانيسلافسكي كنموذج يُحتذى.

#### الواقعية في المسرح الغربي:

توجُّه المسرح الغربي في بدايات القرن لاستفهام المواضيع من الواقع. في مرحلة لاحقة، صار هناك تَبَنٌ كامل للشكل الواقعي ولأعرافه المسرحية في الدراما والميلودراما والكوميديا. واستمرَّ ذلك حتى بعد انحسار الواقعية في المسرح الغربي.

بعد ١٩٥٦ وهو تاريخ ولادة الفرقة القومية في مصر، وبعد فترة ازدهار المسرح التاريخي *Théâtre historique* والمسرح الشعبي، جاء جيل جديد من كتَّاب المسرح رَبطوا أعمالهم المسرحية بالواقع السياسي والاجتماعي المحلي

وهو الاتجاه الذي طوَّره ستانيسلافسكي في مسرح الفنِّ في موسكو عام ١٨٩٨ في عملية إعداد المُمثِّل وتحضيره للدور حين ركَّز بحثه على التوصل إلى مصداقية في الأداء من خلال إبراز الجانب البيكولوجي للشخصية\*. وقد وجد ستانيسلافسكي في مسرحيات تشيخوف وغوركي ما يَسمح له بتحقيق ذلك.

الواقعية الاجتماعية *Réalisme social*، وهو توجُّه ظهر في الرسم في إنجلترا منذ ١٨٨٠ ثمَّ في المسرح الأمريكي بعد ١٩٤٠، وتُمثِّله المسرحيات الأولى للكاتب الأمريكي أوجين أونيل *E. O'Neill* (١٨٨٨-١٩٥٣)، والإعداد\* المسرحي الذي تمَّ للقصاص القصيرة التي كتبها جون ستاينبك *J. Steinbeck*.

الواقعية الجديدة *Néo-Réalisme*، وهي التسمية التي أطلقت على الأعمال السينمائية الإيطالية التي ظهرت بعد عام ١٩٤٥ لأنها تُصوِّر حياة العامة. ويُمثِّل هذا التوجُّه في المسرح الأمريكي إدوارد ألبى *E. Albee* (١٩٢٨-) الذي كتب مسرحية «مَن يخاف فرجينيا وولف». والواقعية الجديدة في المسرح تقوم على اختيار مواضيع من الحياة اليومية، وعلى استخدام الحوار القريب من اللغة المحكية. يُمكن أن تُصنَّف ضمن الواقعية الجديدة اتجاهات مسرحية مثل المسرح الحميمي\* ومسرح الضممت\* ومسرح الحياة اليومية\*.

الواقعية الاشتراكية *Réalisme socialiste* وهو مفهوم طرَّح نظرًا في بيان المؤتمر الأوَّل لاتحاد الكتَّاب السوفييت عام ١٩٣٤ وجاء كركزة فعل على نظرية الفنِّ للفنِّ والشكلانية\* والفنِّ التجريدي والسرالية\*. وقد ساد هذا الاتجاه في الاتحاد السوفيتي ودول الديمقراطية الشعبية في أوروبا الشرقية. وكان مكسيم غوركي أوَّل

الاسكتشات يُشكّل كلّ منها مشهداً مُستقلاً، ويترجّب المعنى في الحصلة النهائية.

يقترب المسرح الوثائقي في جوهره من الفيلم الوثائقي، ولكنّ اختلاف طبيعة هذين الفئتين يفرض بالنتيجة أسلوباً مُختلفاً في التعامل مع الواقعة. فالسينما والتلفزيون يُقدّمان المادّة الوثائقية كما هي في نسّل ما تُكرّسه عليّة المونتاج. وتكون عمليّة اختيار الوثيقة والمونتاج خياراً يُحدّد توجّه العمل. أمّا المسرح فيقوم أساساً على إعادة تمثيل المادّة الوثائقية. ورغم أنّ المسرح الوثائقي التسجيلي يُمكن أن يستخدم الوثيقة الحيّة ضمن الغرض على شكل أفلام أو شرائط مُسجّلة أو مؤثّرات سمعيّة تدعم الفكرة وتُعطيها نوعاً من المصداقية *Credibilité*، إلا أنّ عمليّة إعادة التمثيل تُعطي المادّة المُقدّمة بُعداً درامياً أكبر. وبذلك يتلاقى المسرح الوثائقي مع مفهوم الدراما التوثيقية التي تقوم على إعادة تمثيل الواقعة بوجود مُمثلين في التلفزيون.

أوّل من استخدم تعبير مسرح وثائقي أو تسجيلي هو الناقد جون جيريسون J. Jerison الذي وُصف هذا الشكل بأنّه مُعالجة إبداعية لحقائق الواقع. وقد أُطلقت تسمية مسرح الوقائع *Theatre of Facts* في ١٩٥٠ على المسرحيات الوثائقية التي انبثقت عن يقينيّة مسرح الجريمة الحيّة في أمريكا.

ازدهر المسرح الوثائقي في فترة مُحدّدة هي السّتينات من هذا القرن وخاصّة في ألمانيا، ولم يَلْم طويلاً. لكنّ أهمّيّة تكمن في أنّه شكّل مرحلة لتوجّه المسرح لاحقاً نحو إعادة النظر بما هو معروف، وتقديم قراءة جليدة لما هو مُوثّق تاريخياً من خلال الدُفق بين ما هو وثائقي وما هو إيداعي في قالب دراميّ.

وقد كان المسرح الوثائقي بشكله المعروف

والعربيّ ولطرحوا القضايا الحيّاتية التي تهّم شريحة كبيرة من المُتفرّجين. من أهمّ هؤلاء الكُتّاب المصري نعمان عاشور (١٩١٨-١٩٨٧) الذي كتب «فيلة الدوغري» (١٩٦٣) ومسرحيّة «الناس اللي فوق والناس اللي تحت»، والكاتب ميخائيل رومان (١٩٢٠-١٩٧٣) الذي كتب مسرحيّة «الدخان»، وسعد الدين وهبة (١٩٢٥-) الذي كتب «سكة السلامة» (١٩٦٤)، ومحمود تيمور (١٨٩٤-١٩٧٣) الذي كتب «المخبأ» (١٩٤٢) و«حفلة شاي» (١٩٤٣)، وتوفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) الذي جَمع عدداً من المسرحيات المُستَمَدّة من الواقع تحت اسم «مسرح المجتمع». لكنّ هؤلاء الكُتّاب والمسرحيين لم يطرحوا تساؤلات حول كيفيّة تصوير الواقع على صعيد الشكل.

بعد السّتينات، أخذت الواقعية منحى مُتطوّراً كما هو حالها في الغرب حيث ارتبطت برؤيا تاريخية ونقدية للواقع وخضعت على صعيد الشكل للتجريب\*.

انظر: الطبعيّة، المُحاكاة وتصور الواقع، التاريخيّة.

### ■ الوثائقيّ التسجيلي (المسرح-)

#### Documentary Theatre

#### *Théâtre Documentaire*

شكل من أشكال المسرح يقوم على تقديم حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو واقعة ما في إطار دراميّ، ولذلك يُطلق عليه أحياناً اسم مسرح الوقائع *Théâtre des faits*. يستند هذا الشكل المسرحيّ إلى الوثيقة الحقيقيّة كمادّة أوّليّة، ويكون الغرض في هذه الحالة إعادة تمثيل لمراحل الحدث أو الواقعة على شكل إعادة ترتيب *Montage* لعدد من اللوحات أو



تطورًا ليصبح وتوجهات أقدم، منها:

أ- مسرح الجريدة الحية، وقد استعار منه المسرح الوثائقي/التسجيلي شكله التركيبي وبعده الإعلامي.

ب- توجه الموضوعية الجديدة *Neue Sachlichkeit* التي ظهرت في ألمانيا في بداية القرن وكانت امتدادًا على المستوى الإبداعي والجمالي للتعبيرية\* والطبيعية\* لأنها حاولت أن تبحث عن نقطة ارتكاز قوية في الواقع من خلال معالجة وقائع الحياة كما تحصل، وهذا ما يؤكد عليه أحد منظري هذه الحركة فيلهلم ميشيل Wilhelm Michel. والصيغة المسرحية لهذه الحركة هي مسرحية الزمن *Zeitsstück*، وهي نوع من الترض يأخذ شكل الروتاج المسرح، وهذه الأساس تجاوزه عرض حكاية متخيلة أو طرح حالة فردية إلى مواضيع أكثر عمومية من الواقع نصّب في هم جماعي، وعرضها بشكلها الفج. وقد ظهرت مسرحيات عديدة تقوم على طرح موضوع عام استنادًا إلى قضية ساخنة كالنتيجه عن البطول والإضرابات العمالية وقضية ساكو وفانزيتي إلخ.

يُعتبر المسرحي الألماني إروين يسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) من أهم المؤرخين الذين قدّموا مسرحًا وثائقيًا. وقد أخرج في ١٩٦٣ مسرحية كتبها الألماني رولف هوخهوت R. Hochhuth (١٩٣١-) بعنوان «الناشب» يستحضر فيها أحداثًا حقيقية. كما أخرج في عام ١٩٦٤ مسرحية وثائقية عنوانها «قضية روبرت أوبنهايمر» كتبها الألماني هاينر كيههارت H. Kipphardt (١٩٣٣-١٩٨٣) حول أحد مخترعي القنبلة الذرية. لكن المسرح

الوثائقي التسجيلي كان مُجرّد مرحلة في مسار يسكاتور المسرحي، فقد انطلق من توجهه الموضوعية الجديدة ومن مسرحيات الزمن لكنه ذهب أبعد من ذلك، إذ لم يُرد لمسرحه أن يقتصر على مواضيع محدودة من الواقع وإنما أن يفتح على التاريخ. وفي مرحلة عمله على المسرح البروليتاري *Théâtre prolétarien*، وعلى الأخص في مسرحية «رغم كل شيء» (١٩٢٥)، استخدم يسكاتور الوثيقة السياسية والتاريخية التي كانت بالنسبة له وسيلة لربط الحدث المسرحي بالمسار التاريخي، ونقطة انطلاق لبثورة نظريته حول المسرح السياسي\* فيما بعد.

ج- المسرح الوثائقي هو جزء من توجه عام أوسع سبقه واستمر بعده هو المسرح التاريخي *Théâtre historique* الذي شكّل في ألمانيا اتجاهًا هامًا ناقض الاتجاه نحو دراما الأنا *Ich-Drama* الذي تبلور ضمن التعبيرية\*. تُعتبر مسرحية الألماني جورج بوشنر G. Büchner (١٨١٣-١٨٣٧) «موت دانتون» من المسرحيات التي انطلقت من المسرح التاريخي وتهدت الطريق لظهور المسرح الوثائقي لأن بوشنر استخدم فيها خطابًا مؤثقة لإضفاء المصداقية والدقة التاريخية على طرحه.

يختلف المسرح الوثائقي بشكله الخالص عن المسرح التاريخي بأنه يسمّى بالأساس إلى تقديم الأحداث بشكلها الفج دون توضيحها في حبكة خيالية. أي إنه يرفض إعطاء بُعد رمزي للحدث ويقدمه للمات. كما أنه يرفض فرض نظرة مسبقة إلى الحدث، وإنما يضع المتلقي وجهًا لوجه أمام الحادثة دافعًا إياه لأن يُشكّل رؤيته الخاصة. وتجزئ الواقعة وتطرحها بشكل تركيبي يهدف إلى كسر الرؤية السُمولية وتعديل القراءة

ومسرحية «التحقيق» و«أنشودة أنغولا» (١٩٦٧). من المؤرخين المعاصرين الذين قدّموا مسرحاً وثائقيّاً البريطاني بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) الذي أخرج مسرحيات بيتر فايس، وقدم في بريطانيا مع فرقة شكسبير الملكية مسرحية «US» التي تعني بالإنجليزية «نحن» وفي نفس الوقت تدلّ على اختصار تسمية الولايات المتحدة، وتعتبر توثيقاً لحرب فيتنام. نذكر أيضاً إخراج الروسي يوري ليونيموف Y. Lionimov (١٩١٧-) لرواية جون ريد J. Red «صهرة أيام هزّت العالم» التي تتحدث عن أحداث ثورة أكتوبر.

بعد السبعينات انحسر المسرح الوثائقي بشكله الخالص وتفاعل مع أشكال مسرحية أخرى مستعيراً منها بعض التقنيات مثل استخدام الأتمة والألفات والتعليقات على الحدث. من جانب آخر أوسع هامش المواضيع التي يطرحها هذا النوع من المسرح فتراوحت بين استخدام الوثيقة التاريخية وعرض الحادثة الاجتماعية، كما في الصيغة التي يطلق عليها اسم مسرح المدخلة *Théâtre d'Intervention* وفي الهابنغ وغير ذلك ممّا يقوم على الحدث التاريخي.

من جهة أخرى، كان للمسرح الوثائقي التسجيلي تأثيره على تجارب مسرحية قامت على استخدام الوثيقة التاريخية كأحداث مؤطرة لنسج دراميّ يكمّل الرؤية المسبقة للواقعة التاريخية، وهذا ما نجده في أعمال المؤرخة الفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) حول الثورة الفرنسية وتاريخ كمبوديا، وفي أعمال المؤرخ اللبناني روجيه عساف (١٩٤١-) حول الحرب الأهلية اللبنانية، وفي مسرحية «الزجل ذو الجذاء المطاطي» التي تدور حول حرب فيتنام، ومسرحية «حرب الألفي عام» التي تدور

التي قرّضت على الرأي العام. أمّا المسرح التاريخي فهو مسرح يستند في موضوعه إلى حدث تاريخي يُلقي بظلاله على الصراع بين الشخصيات بحيث لا يكون هدف المسرح هو الوثيقة التاريخية وإنّما يكون وسيلة لتقديم رؤية يتحكم بها المسار التاريخي.

على الرغم من أنّ المسرح الوثائقي التسجيلي يسمّى إلى تقديم رؤية موضوعية بحثة للأحداث، فإن عملية الانتقاء والتركيّب تحدّ ذاتها تنفي الموضوعية الخالصة لأنّها محكومة بموقف وخيارات مؤدّ العمل. بل إنّ هذا النوع من المسرح يمكن أن يقع في مطب ما يسمّى مسرحية الأطروحة *Pièce à thèse*، وهي غالباً مسرحية تخلّم إيديولوجية مُعيّنة. كذلك فإنّ المسرح الوثائقي التسجيلي الذي تكمن قوّة التأثير فيه في قدرته الوثيقة الأصلية على الإقناع، والذي يقف عند الخطوط العريضة للواقعة ولا يستشرها في أبعد من ذلك، قد يقع في نفس مطب المسرح الطبيعي الذي يقدّم صورة عن الواقع في تفاصيلها دون ربط هذه التفاصيل بسياقها التاريخي، وذلك لأنّه يعتمد على تقديم الواقع على أنّه شريحة من الحياة *Tranche de vie*.

من أهمّ كُتّاب ومؤرّخي المسرح الوثائقي الألمانيّ بيتر فايس P. Weiss (١٩٦٢-١٩٨٣) الذي كتب كتاباً اسمه «ملاحظات حول المسرح الوثائقي» (١٩٦٧) يبيّن فيه أنّ المادة الوثائقية تخضع للإعداد على صعيد الشكل دون أيّ تغيير في المضمون. وقد كتب فايس عدداً من المسرحيات الوثائقية اعتمد فيها شكل الريبورتاج أهمّها مسرحية «مارا/ماد» (١٩٦٤) ومسرحية «تعليمات» (١٩٦٥) ومسرحية «فيتنام» (١٩٦٧) ومسرحية «تروتسكي في المنفى» (١٩٧٠)،

أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) في جوارثه «فيدرا» إلى ضرورة تحقيق التجانس الفني في أي خطاب أو قول، وكذلك فعل أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) لاحقاً في كتابه «فن الشعر» حين تحدث عن كيفية نظم الأعمال وعن شروط العمل التام، واعتبر أنّ تحقيق الوحدة الداخلية للعمل هي الشرط الأساسي لكي يؤدي هذا العمل وظيفته. وقد اعتبر أنّ التراجيديا أفضل من الملمحة لأنها تتميز برابط داخلي. والحقيقة أنّ أرسطو في «فن الشعر» يتحدث بشكل واضح عن وحدة الفعل كضرورة لتماشك البناء الدرامي. أمّا بالنسبة للتعامل مع بقية الوحدات كقواعد للكتابة فقد فُرض في الفترة التي تمّ فيها تقليد القدماء حيث اعتُبرت وحدة الفعل ضرورة وقاعدة، ودخلت كلّ من وحدتي الزمان والمكان كقواعد تيّاراً، وشكّلتا حَجَر الأساس في الكلاسيكية\*.

والحقيقة أنّ هذه النظرة مسّت عدّة مكونات في العمل المسرحي فصار يُحكى عن وحدة الفعل، ووحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الطابع *Unité de ton* اعتباراً من القرن السادس عشر، وذلك عندما خضع كتاب «فن الشعر» لأرسطو لتفسيرات المُنظرين الإيطاليين والفرنسيين. وقد طُرحت في هذا السياق فكرة الوحدات الثلاث كقاعدة شاملة، واستمرّ تأثير الالتزام بقاعدة الوحدات الثلاث على الكتابة المسرحية والعرض حتى نهاية القرن التاسع عشر. جدير بالذكر أنّ الوحدات بعد ذلك ارتبطت بالتراجيديا\* أكثر من غيرها من الأنواع\* المسرحية، لا بل إنّ الفصل بين الأنواع تحدّد انطلاقاً منها.

أول من دعا إلى الوحدات الثلاث كمبادئ أساسية لكتابة التراجيديا المتكاملة هما المُنظران

حول تاريخ الجزائر والمنطقة العربية للجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-).

كما أنّ استخدام الوثيقة والحدث اليومي الساخن كان مناسبة لظهور أشكال درامية في الإذاعة والتلفزيون تقوم على عرض للحدث الساخن بشكل هجائي أو توثيقي منها الدراما التوثيقية.

والواقع أنّ المسرح العربي تأثر بالتوجّه الوثائقي في السّينات، وكان لترجمات بيتر فايس إلى اللغة العربية اعتباراً من ١٩٦٧ دورها في التشجيع على تبني هذه الصيغة في فترة أحداث تاريخية هامة على الصعيد المحلي (حرب ١٩٦٧، قضية فلسطين، الحرب الأهلية في لبنان). ومن الأعمال التي كُتبت بتأثير من المسرح الوثائقي مسرحية «النار والزيتون» للمصريّ الفريد فرج (١٩٢٩-) ومسرحية «القتل» اللبناني عصام محفوظ (١٩٣٩-).

في اليابان تُعتبر تجربة مسرح طوكيو أنسامبل التي أسسها هيراواتاري Hirawatari فريدة من نوعها لأنها رصّدت حياة العمّال في مسرحيات وثائقية قام بكتابتها عمّال المصانع في طوكيو على شكل يوميات.

انظر: سياسي (مسرح-)، تحريري (مسرح-)، التجربة الحية (مسرح-).

### ■ الوحدات الثلاث Three Unities

#### *Les Trois Unités*

كلمة unity, unité مأخوذة من اللاتينية Unitos بمعنى وحدة.

مبدأ «الوحدة أو الترابط» في العمل الفني والأدبيّ معروف منذ القدم، فقد طرّح لدى الفلاسفة اليونان، وكان يرمي إلى تحقيق الترابط الفني أو الجمالي بين مكونات العمل. وقد أشار

التزموا بقوانين الوَحَدَات الثلاث طرَحوها فِيمَنْ منظور واسع هو البحث عن تصوير الطبيعة الجميلة *La belle nature* فِيمَنْ طموح إِيصال العمل الفَنِّي إلى الكمال وجعله يُخاطِب العقل قبل الحواس. وقد اعتَبَرُوا أَنَّ القواعد هي التي تَسْمَح بتحقيق هذا الهدف.

كذلك كانت غاية تطبيق الوَحَدَات الثلاث التوصل أكبر قَدْر مُمكن من التطابق بين العمل المسرحي (مكان الحدث وامتداده الزمني) والواقع الذي يُصوِّره بشكل يَحُلِّق الإيهام\*. من ناحية أخرى كان لِمُطْلَب الالتزام بالوَحَدَات الثلاث ولا يَبِيَّما وَحدة الفعل هدف جمالي وعَمَلِي في نَفْس الوقت. فقد اعتَبَر المُنظِّرون أَنَّ قُدرة التركيز والاستيعاب عند المُتفرِّج محدودة، وبالتالي فإن الالتزام بمبدأ الوَحَدَات يُؤدِّي إلى تكثيف العمل درامياً ويُساعد المُتفرِّج على التركيز والاستيعاب.

على الرغم من أَنَّ المُنظِّرين انطلقوا في فرض قاعدة الوَحَدَات الثلاث من كِتَابَات أرسطو، إلَّا أَنَّ تطبيقها عَمَلِيًّا أفرز مَسْرَحًا مُخْتَلَفًا. فِيمَا كانت تعليقات الجوقة\* في النص الإغريقي تَحْفَظ من جِدَّة التوتُّر الدرامي وتُشكِّل قِطْعًا في تصاعُد الحدث، فإنَّ تطبيق الوَحَدَات الثلاث لاحقًا قَيَّد الكتابة المسرحية وأدَّى إلى كتابة نصوص ذات بُنية مُغلقة تقوم على تكثيف تصاعدي حول أزمة\* (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلق). كما أَنَّ الالتزام بوَحدَتَي المكان والزمان أدَّى إلى استبدال كثير من الأفعال بالسُرْد\* والمونولوج\*، وكان لذلك تأثيره في تأكيد دور الكلام على حساب الفعل في المسرحيات الكلاسيكية.

والواقع أَنَّ تطبيق قاعدة الوَحَدَات الثلاث لم يكن إلزاميًا وصارمًا إلَّا في فرنسا، وفي فترة

الإيطاليَّان جوليو سكاليجيرو J. Scaligero (١٤٨٤-١٥٥٨) ولودفيغو كاستالڤترو L. Castalvetro (١٥٠٥-١٥٧١)، وكان هذا الأخير قد تَرَجَّم وقَسَر كتاب «فن الشعر» لأرسطو استنادًا إلى مخطوطة يونانية للنص تختلف عن ترجمة أبي بشر بن متى السريانية، والتي كانت المرجع لقراءة أرسطو حتَّى القرن الخامس عشر (انظر فنُّ الشعر).

أثير الجِدَل حول إلزامية الوَحَدَات وكيفية تطبيقها، وقد تَنافُت مُستوى الالتزام بها بين بلد وآخر. فقد رفضها بعض المسرحيين كإسبانيي لوبي دو فيغا Lope De Vega (١٥٦٢-١٦٣٥) والإنجليزيي جون درايدن J. Dryden (١٦٣١-١٧٠٠)، وتَحَمَّس لها البعض الآخر مثل الإنجليزيي سيدني Sidney (١٥٥٤-١٥٨٦) ويَعده بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧).

أما في إيطاليا حيث ظهرت الكلاسيكية، فلا نَجِد آثارًا واضحة لتطبيقها في الأعمال المسرحية، على العكس من فرنسا حيث تُعتبر المعركة التي نشبت حول مسرحية «السيدة» للفرنسيي بيير كورنيي P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) نُقْطة انطلاق للنقاش حول الوَحَدَات. فإذا كان كورنيي في خطابه حول الوَحَدَات الثلاث قد طالب بالثروة في التعامل مع هذه الوَحَدَات، فإنَّ مُعْظَى الأرسططالية في فرنسا جَمَلُوا منها قواعد إلزامية، ومن أهمهم شابلان Chapelain (١٥٩٥-١٦٧٤) ولامينانديير La Mesmandière (١٦٠٤-١٦٧٦). وقد تَحَكَّمت هذه القواعد في الكتابة وأثَّرت على تَقْنِيَّاتِها وعلى شكل التَرْجُص وطبيعة التلقِّي لأنها صارت جُزْءًا من الأعراف\* المسرحية.

جدير بالذكر أَنَّ المُنظِّرين الكلاسيكيين عندما

وَحْدَةُ الفعل مبدأ جَمَاعِيّ تَحَوَّلَ إِلَى قاعدة فُرِضَتْ عَلَى الآقَابِ وَالْفَنُونِ بِشَكْلِ عَامٍّ وَكَانَ لَهَا تَأْثِيرُهَا عَلَى مَضْمُونِ المَعْمَلِ وَشَكْلِهِ. وَقَدْ التَزَمَ المَسْرَحِيّونَ بِهَذِهِ القَاعِدَةِ حَتَّى خِلَالَ صُغُودِ الرُّومَانِيَّةِ\* الَّتِي رَفَضَتْ الِاتِّزَامَ بِالوَحْدَاتِ الأُخْرَى. وَلَمْ يَتِمَّ تَجَاوُلُ هَذَا المَبْدَأِ إِلَّا فِي الأَعْمَالِ الَّتِي يَغْلِبُ عَلَيْهَا طَائِعُ البَارُوكْ\*.

حَدَّدَ أَرِسْطُو مِنْ خِلَالِ مَفْهُومِ الفَعْلِ الدِّرَامِيّ Mythos وجود فعل أو موضوع واحد طوله مُحَدَّدٌ وَلَهُ «بِدَايَةٌ وَوَسْطٌ وَنَهَايَةٌ». فَقَدْ أَكَّدَ أَرِسْطُو عَلَى مَبْدَأِ الفَعْلِ التَّامِّ أَكْثَرَ مِنْ تَأْكِيدِهِ عَلَى الفَعْلِ الوَاحِدِ. كَذَلِكَ رَأَى أَنَّ «القِصَّةَ مِنْ حَيْثُ هِيَ مُحَاكَاةٌ عَمَلٍ يَجِبُ أَنْ تُحَاكِيَ عَمَلًا وَاحِدًا وَأَنَّ يَكُونَ هَذَا المَعْمَلُ الوَاحِدَ تَامًّا، وَأَنَّ تُنَظَّمَ أَجْزَاءُ الأَفْعَالِ بِحَيْثُ لَوْ فُيِّرَ جُزْءٌ مِنْهَا أَوْ نُزِعَ، انْفَرَطَ الكُلُّ وَاضْطَرَبَ. فَإِنَّ الشَّيْءَ الَّذِي لَا يَظْهَرُ لَوُجُوهٌ أَوْ عَدَمُهُ أَثَرٌ مَا لَيْسَ بِجُزْءٍ لِّلْكَلِّ» (فَنِّ الشُّعْرِ، الفَصْلُ الثَّامِنُ). وَمِنْ الوَاضِحِ أَنَّ وَحْدَةَ الفَعْلِ بِالنِّسْبَةِ لِأَرِسْطُو لَا تَعْنِي الحَدِثَ الوَاحِدَ بَقَدَرٍ مَا تَرْمِي إِلَى تَحْقِيقِ التَّجَانُّسِ المَضْمُونِيّ بَيْنَ مُخْتَلِفِ الأَحْدَاثِ والأَفْعَالِ. فَالأَحْدَاثُ يُمَكِّنُ أَنْ تَكُونَ مُتَعَدِّدَةً لَكِنَّ الرِّابِطَ بَيْنَهَا يَجِبُ أَنْ يَكُونَ رَابِطَ الضَّرُورَةِ (انْظُرْ مُشَابَهَةَ الحَقِيقَةِ، الفَعْلِ الدِّرَامِيّ)، وَالْمُهْمُّ هُوَ أَنْ تَجِدَ كُلَّ الأَحْدَاثِ نَهَايَتَهَا فِي الخَاتِمَةِ\*.

فِي تَفْسِيرَاتِ «فَنِّ الشُّعْرِ» لِأَرِسْطُو، نَمَّ التَّأْكِيدُ عَلَى أَنَّ الوَحْدَةَ تَتَأَتَّى مِنَ العَلَاةِ مَا بَيْنَ مُشَابَهَةِ الحَقِيقَةِ وَمَبْدَأِ الضَّرُورَةِ *La nécessité*، وَهَذَا مَا تَجِدُهُ وَاضِحًا فِي كِتَابِ كَاسْتَالْفَرُو الَّذِي قَسَّرَ فِيهِ فَنِّ الشُّعْرِ. كَذَلِكَ اعْتَبِرَ أَنَّ مَوْضِعَ وَحْدَةِ الفَعْلِ هُوَ الحِكَايَةُ الَّتِي يَجِبُ أَلَّا تَحْتَوِيَ عَلَى أَكْثَرَ مِنْ مَوْضِعِ *Sujet* وَاحِدٍ، وَهَذَا مَا تَجِدُهُ فِي كِتَابَاتِ شَابِلَانْ.

مُحَدَّدَةٌ هِيَ القَرْنُ السَّابِعُ عَشَرَ. فَمِنذُ القَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ اعْتَبِرَ الفَرَنْسِيّ دُونِيْز دِيدِرُو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) أَنَّ وَحْدَةَ الفَعْلِ هِيَ الضَّرُورِيَّةُ، أَمَّا بَنِيَّةُ الوَحْدَاتِ فَمُتَعَلِّقَةٌ بِوَحْدَةِ الفَعْلِ وَلَيْسَتْ ضَرْوِيَّةً.

فِي أَلْمَانِيَا حَيْثُ لَمْ تُقْبَلِ الكَلَّاسِيكِيَّةُ بِنَمُودِجِهَا الفَرَنْسِيّ المُسْتَوْحَى مِنَ القَدَمَاءِ، تَمَّتْ مُنَاقَشَةُ قَاعِدَةِ الوَحْدَاتِ، وَقُلِّصَ قَوْرُهَا فِي البَنِيَّةِ الدِّرَامِيَّةِ، وَهَذَا مَا يَدِيدُ بِشَكْلِ وَاضِحٍ فِي «دِرَامَاتُورِجِيَّةِ هَامْبُورْغ» لِلأَلْمَانِيّ غُوتُولْد لَسِنْج G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١).

قَدَّدَتْ قَاعِدَةُ الوَحْدَاتِ الثَّلَاثِ أَهْمِيَّتَهَا مَعَ الزَّمَنِ وَسَبَبَ مِنَ التَّغْيِيرَاتِ الَّتِي طَالَتْ المَسْرَحَ. وَفِي القَرْنِ العِشْرِينَ قَامَ البَاحِثُ الفَرَنْسِيّ جَاك شِيرِير J. Scherer فِي كِتَابِهِ «الدِّرَامَاتُورِجِيَّةُ الكَلَّاسِيكِيَّةُ فِي فَرَنْسَا» (١٩٥٠) بِمُعَالَجَةِ هَذَا المَفْهُومِ مِنْ مَنظُورِ نَقْدِيٍّ مُعَايِيرٍ فَعَيَّرَ بَيْنَ الوَحْدَاتِ الثَّلَاثِ وَقَوَّرَ كُلَّ مِنْهَا فِي بَنِيَّةِ المَسْرَحِيَّةِ، وَقَدَّرَ ارْتِبَاطَهَا بِقَاعِدَتِي حُسْنِ الِئْيَاقَةِ\* وَمُشَابَهَةِ الحَقِيقَةِ\*. فَقَدْ اعْتَبَرَ شِيرِيرَ أَنَّ وَحْدَةَ الفَعْلِ\* الدِّرَامِيّ وَوَحْدَةَ الزَّمَانِ مِنْ مُكَوِّنَاتِ البَنِيَّةِ الدَّخَلِيَّةِ أَوْ المَعْيِيقَةِ لِلنَّصِّ لِأَنَّهُمَا يَتَعَلَّقَانِ بِتَطَوُّرِ الفَعْلِ مِنْ بَدَايَةٍ إِلَى نَهَايَةٍ، أَمَّا وَحْدَةُ المَكَانِ فَهِيَ مِنْ مُكَوِّنَاتِ البَنِيَّةِ الخَارِجِيَّةِ أَوْ السُّطْحِيَّةِ لِأَنَّهَا تَعْمَلُ بِتَكْلَافٍ بِشَكْلِ الكِتَابَةِ مَعَ ضَرْوَرَاتِ النِّصْنِ كَالقَطْعِ إِلَى فُصُولٍ وَتَشَاهِدِ وَالرِّبَاطَ بَيْنَهَا بِحَيْثُ لَا تَبْقَى الخَشَبَةُ فَارِغَةً أَبَدًا. كَذَلِكَ وَضَّحَ شِيرِيرُ عِلَاقَةَ هَذِهِ المُكَوِّنَاتِ بِالوَاقِعِ الَّذِي يُصَوِّرُهُ المَعْمَلُ وَيُنَوِّقُ الجُمُهورَ.

#### وَحْدَةُ الفَعْلِ Unité d'Action:

وَيُطْلَقُ عَلَيْهَا بِالْعَرَبِيَّةِ أحيانًا اسْمُ وَحْدَةِ المَوْضُوعِ، أَوْ وَحْدَةِ الحَدِثِ.

الشخصية ووعيا لذاتها ومُشابهتها للحقيقة. وقد عرّف الفيلسوف الألمانيّ فردريك هيجل Hegel (١٧٧٠-١٨٣١) البَطلَ\* في المسرح المُلتزم بالوحدات بأنّ شخص يعي ذاته ولا يُمكن أن يتناقض مع نفسه، بالتالي فإنّ حالة البطل تمثّل حالة استثنائية لا يُمكن أن تدوم طويلاً.

#### وَحْدَةُ الزَّمَان Unité de Temps :

لم تُصبح وَحدة الزمان قاعدة إلّا في وقت مُتأخّر لأنها كانت موضع جدل، ولم تُطرح بنّس الدقّة التي طُرحت بها وَحدة الفعل. فقد تحدّث أرسطو في الفصل الخامس من «فنّ الشعر» عن الامتداد الزمنيّ للفعل حين قال: «التراجيديا تُحاول جاهدة أن تقع تحت دَوْرَة شمسية واحدة أو لا تتجاوز ذلك إلّا قليلاً (فنّ الشعر الفصل الخامس).

بعد أرسطو أمهلت مسألة وَحدة الزمان ولم يعرفها مسرح الباروك، وعلى الأخصّ المسرح الإسبانيّ والإليزابيثي، ولذلك كان من المألوف أن تدور أحداث المسرحيّات في أمكنة مُتباعدة وأن تمتدّ على زمن طويل للغاية.

عندما تُرجم أرسطو، ثار الجدل حول تفسير تعبير «دورة شمسية» وهل تعني ١٢ ساعة أم يوماً كاملاً (اليوم الاصطناعيّ ١٢ ساعة واليوم الطبيعيّ ٢٤ ساعة). كما أن وَحدة الزمان خلّقت عملياً مشاكل وتساؤلات جوهرية على صعيد الكتابة وعلى الأخصّ فيما يتعلّق بالمصادقة *Credibilité* في عرْض الحدث: فمسألة وَحدة الزمان تتعلّق بمباشرة الإيهام\* ومُشابهة الحقيقة، وهي تتعلّق عملياً بالتفاوت أو التطابق بين امتداد الزمن\* في الحدث وامتداد زمن العرْض ومُشابهة الحقيقة. كان كاستلفرو أوّل من طرح العلاقة بين وَحدة الزمان ومُشابهة الحقيقة، لكنّه لم

في مُقابل وَحدة الفعل في التراجيديا، طُرحت وَحدة الحبكة\* في الكوميديا\*. ولأنّ الكلاسيكية أُلحّت على وَحدة الفعل، فإنّها قدّمت اجتهادات حول علاقة الفعل الأساسيّ بالأفعال الثانوية، أو الحبكة الرئيسية بالحِكايات الثانوية، وهذا ما يعكس بقايا تأثيرات جماليّات الباروك والأشكال\* المسرحية الشعبية. وقد طُرحت شروط للعلاقة بين الفعل الرئيسيّ والأفعال الثانوية:

١/ كون الحدث ثانويّاً لا يعني أنّه يُمكن الاستغناء عنه، لأنّ غيابهُ يُغيّر من مجرّيات الأحداث، وهو الذي يؤثّر في الفعل الرئيسيّ وليس العكس.

٢/ من الضروريّ أن تقدّم خاتمة المسرحية حلّاً لكلّ الأفعال الثانوية.

والواقع أنّ وَحدة الفعل لا تَمَسّ أحداث المسرحية وحسب، بل تَمَسّ أيضاً الشخصية\* وطابع المسرحية العام. وقد طُرِح مبدأ وَحدة الطابع للحدّ من الخلط بين الأنواع الذي ساد في الفترة التاريخية السابقة للكلاسيكية. فقد طُرِح شعار مفاده «إذا أردنا أن يكون طابع المسرحية قوياً، فيجب أن يكون واحداً وأصيلاً، وبدون تشعُّبات»، وهذا هو القانون الذي اعتمدته الكلاسيكية في الفصل بين الأنواع، أي عدم الخلط بين الطابع المُضحك\* والطابع المأساوي\*. فيما بعد، وعلى الرغم من أنّ المسرح في فترة الرومانسية تَمَسَّك بوحدة الفعل، إلّا أنّه خلط بين الأنواع، وبالتالي تخلّى عن وَحدة الطابع ولم يتبناها شروكاً من شروط تحقيق وَحدة الفعل.

من جانب آخر فإنّ التكثيف يُؤدّي إلى وَحدة الفعل والطابع وشكل جياغة الشخصية. أي إنّ هناك علاقة ما بين وحدة الفعل وتجانس

التراجيديا وبين المَلحمة التي يُمكن أن تُصوّر أحداثاً تجري في أمكنة مُختلفة. بعد ذلك فُتِر الإيطاليون وَحدة المكان برفض التنوع المكاني، وتَم ربطها بوحدة الزمان ومشابهة الحقيقة.

في بداية الكلاسيكية لم يَتَم الالتزام بوحدة المكان لكنها صارت شرطاً أساسياً بعد معركة «السيد» عندما طرحها دوبينيك D'Aubignac كقاعدة وتحدّهما بمجال نظر المُتفرّج. كذلك طُرِح مفهوم ثبات المكان واستمرارته أكثر من وحدته، ورُبط ثبات المكان بوضع الشخصية وثباتها، وبوضع المُتفرّج الذي لا يُغيّر مكانه أثناء مُشاهدته للعرض.

كما ارتبطت وَحدة المكان بنوعيته. فقد اعتبر دوبينيك أنّ المكان المفتوح أمام القصر أفضل من الداخل. على الصعيد التعلّمي ساعد تحييد المكان على تطبيق هذه القاعدة فقد استخدم راسين زُحمة القصر كمكان جياديّ يُمكن لكلّ الشخصيات أن تجتمع فيه. انظر: الكلاسيكية، القواعد المسرحية.

#### Workshop

#### ■ الوُزْنة المَسْرُجِيّة

#### Workshop

انظر: التجريب والمَسرح.

#### Medias and Theatre

#### ■ وسائل الاتّصال والمَسْرَح

#### Médias et Théâtre

تسمية وسائل الاتصال Les médias تعني كلّ وسائل التمييز الفنّي وغير الفنّي التي تُوصِل معلومات ما إلى مُتلقي مُحدّد. وهي تسمية حديثة ظهرت مع تشكّل نظرية التواصل التي صاغها كلود شانون C. Shannon عام ١٩٤٨ ومع ظهور نظرية الإعلام. وقد تراكبت هذه الدُرّاسات مع

يطرحها كقاعدة وإنّما كَمَلّاقة مُنطقيّة ما بين الموضوع وبيداهته. فُمُشابهة الحقيقة وعدم كُسر الإيهام يَتَترّضان وجود تطابق ما بين هذين الزمَين. وقد قيسَت البراعة في الكتابة بمقدار تحقيق المُطابقة بين الزمَين. وتُعتبر في هذا المجال مسرحيّة «بيرنيس» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) نموذجاً لتحقيق هذا التطابق. كذلك لَعِبَت الأعراف دوراً في الإيهام بهذا التطابق، واستُخدم التقطيع إلى فصول وقُترات الاستراحة لتحقيقه.

أُكِّد شابلان على هذه القاعدة في ١٦٣٧ وأعطى لها تفسيرات كثيرة رَبَطَت الزمان بالمكان. فقد اعتُبر أنّ وَحدة الزمان تُحسب على أساس المكان الذي يُمكن قطعه خلال ٢٤ ساعة. ويعتبر نصّ كورني «خطاب حول الوُحدات الثلاث» ضمن المعركة التي نَشِبَت حول مسرحيّة «السيد» نموذجاً لرفض هذه القاعدة.

توقّف النقد الحديث عند قُضيّة وَحدة الزمان وتغييب الزمن التاريخيّ من أجل تحقيق المُطابقة. وقد قُسمَت الناقدة الفرنسية آن أوبرسفلد A. Übersfeld في كتابها قراءة المسرح وَحدة الزمان بعلاقتها بالتاريخ أو بتغييب التاريخ. فقد اعتُبرت أنّ المسرحيّات التي تلتزم بوحدة الزمان هي مسرحيّات تُصوّر الأحداث وكأنّها تجري خارج السّياق التاريخيّ، وبالتالي لا تترك أيّة إمكانيّة للتحوّل ضمن الكثافة الزمَنيّة.

#### وَحدة المكان Unité de Lieu

أشار أرسطو إلى وَحدة المكان إشارة سريعة في الفصل ٢٤ من كتاب الشّعر حين تحدّث عن اختلاف الامتداد في مَعْرِض مُقارنته بين

التطور التقني الهائل لوسائل الاتصال السمعية البصرية في القرن العشرين.

هذه التسمية تشمل وسائل الاتصال التي تستند إلى التقنيات السمعية والبصرية مثل الراديو والتلفزيون والسينما والفيديو، وكل أشكال بث المعلومات التي تستمر وسائل تقنية مختلفة ومتنوعة، وتهدف إلى إيصال معلومة ما. أما وسائل الاتصال التي تتوجه إلى جماهير واسعة (الكتاب والصحيفة والملصق الإعلاني إلخ)، فقد سُميت وسائل الاتصال الجماهيرية *Mass Médias*.

ومع أن المسرح يتوجه لمجموعة من المتفرجين، وأن بعض المسرحيين حلموا بمسرح الجماهير الواسعة *Théâtre de masses*، إلا أن التساؤل حول إمكانية إدراجه ضمن وسائل الاتصال يظل مطروحاً. فالمسرح يقوم على عرض المتكامل ولا يلجأ إلى الوثيقة الحية إلا في بعض أشكاله مثل المسرح الوثائقي\* التسجيلي. وبالتالي فإن الجانب الإعلامي فيه مقلص إلى الحد الأدنى. من جانب آخر، ومع أن غاية وسائل الاتصال الأساسية هي الإعلام عبر عرض الوثيقة والحديث الحي، إلا أن ذلك لا يعني غياب الإعداد الفني لهذه المواد، لا بل إن هناك خياراً يخصص فيها للأعمال الدرامية يتفاوت في حجمه وأهميته من حالة إلى أخرى (الفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية\* والدراما الإذاعية\*).

ورغم وجود هذا البعد الدرامي الذي يجمع بين المسرح ووسائل الاتصال، تبقى هناك فوارق أساسية تنبع من خصوصية كل شكل من هذه الأشكال، ومن شكل إنتاجه وبنائه والتقنيات المستخدمة فيه:

- المسرح\* هو فنّ الـهنا/الآن يقوم على

الحضور الحي والمادي للممثل\* وللمخرج\*، في حين أن الدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية والأعمال السينمائية، وعلى الرغم من قدرتها على الإحياء بأنية ما يقدم، تقدم فعلياً بعد فترة من إنجازها. وحتى في حالة البث الحي والمباشر، فإن ذلك يتم عبر آنية بث تشكل وسيطاً تقنياً (جهاز العرض، شريط التسجيل، بكرات الفيلم). بالمقابل، في حال تم تسجيل العروض المسرحية على شرائط فيديو، يصبح العرض المسرحي مجرد مادة من المواد التي تبثها وسائل الاتصال ويخضع لنفس شروطها.

- السينما والتلفزيون يحققان علاقة مع الواقع مختلفة عنها في المسرح. فتيقنات التصوير تسمح بالإحياء بواقع ما بشكل إيقوني (مطابقة كاملة في الصورة)، بينما يظل هناك نوع من الشرطية\* والألية\* لا يمكن تجاوزها في المسرح. وحتى عندما يحاول المسرح محاكاة الواقع تماماً، تكون هذه المحاكاة نوعاً من إعادة الصياغة لمعاصره.

- على الرغم من أن المسرح يطمح لأن يحقق جماهيرية كبيرة، إلا أنه فعلياً يتوجه لعدد محدود من المتفرجين مقارنة مع وسائل الاتصال التي يؤدي تسجيلها على شرائط فيديو وبكرات سينمائية إلى إمكانية استنساخها وبيعها وتوزيعها. وقد ساهم تطور البث عبر الأقمار الصناعية في خلق جمهور عالمي للأعمال التي تبثها وسائل الاتصال.

- المسرح في جوهره يبتغى بجنح نحو البساطة لأن مقوماته الأساسية هي وجود الممثل والمكان، وبذلك يمكنه الاستغناء عن التقنيات. وحتى في حال استخدا المسرح وسائل تقنية، فإن ذلك أمر إضافي يتم لدعم المنحى الجمالي أو



الدراميّ للعرض دون أن يدخل في جوهر المسرح. أما وسائل الاتصال الأخرى فلا يمكن أن تستغني عن هذه التجهيزات إطلاقاً. - في المسرح لا يمكن أن تتشابه العروض التي تُقدّم لنفس العمل كلّ ليلة بأيّ شكل من الأشكال. ذلك أنّ العامل الإنسانيّ في تقديم العمل المسرحيّ يؤديّ إلى شيء من التغيير

ولو كان بسيطاً، في حين أنّ التصوير والتسجيل في السينما والتلفزيون والراديو يسمحان بالاستنساخ الآليّ ممّا يؤديّ إلى تثبيت عرضٍ مُحدّد من العروض المُختلفة. انظر: الدراما الإذاعيّة، الدراما التلفزيونيّة، التلفزيون والمسرح.



## المراجع

ثَبَتَ المراجع المذكورة لا يشمل سوى المؤلفات التي استُخدمت فعلياً لصياغة هذا العمل



## ثَبَتَ الْمَرَاجِعَ الْعَرَبِيَّةَ

لؤلؤة، أربعة مجلدات، ط١، المؤسسة العربية  
للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

### ب - مراجع عامة

- برجسون (هنري)، الضحك، بحث في دلالة  
المضحك، ترجمة سامي الدروبي وعبدالله عبد  
الدائم، دار اليقظة العربية للترجمة  
والنشر، دمشق/ سوريا، ١٩٦٤.

- سوريو (إيتين)، تقابل الفنون، ترجمة بدر  
الدين قاسم الرفاعي، منشورات وزارة الثقافة،  
سلسلة دراسات نقدية عالمية، دمشق،  
١٩٩٣.

- عوض (لويس)، دراسات عربية وغربية، دار  
المعارف بمصر، ١٩٦٥.

- (مؤلف جماعي)، مدخل إلى السيميوطيقا -  
أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة،  
مجموعة دراسات مؤلفة و مترجمة، إشراف  
سيزا قاسم وحامد أبو زيد، دار الياس  
المصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

- هاويز (أرنولد)، الفن والمجتمع عبر التاريخ،  
جزءان، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية  
العامة للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

- هيجل (فردريك)، فكرة الجمال، ترجمة  
جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر،  
طبعة أولى، بيروت، ١٩٧٨.

- ويمزات (ويليام ك.)، ويروكس (كليث)، النقد  
الأدبي، أربعة أجزاء، ترجمة حسام الخطيب

### أ - قواميس ومعاجم

- قاموس المسرح، تحرير وإشراف فاطمة  
موسى، وللمسرح العربي سمير عوض. الهيئة  
المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول، الطبعة  
الأولى، ١٩٩٥.

- معجم علم الأخلاق، إشراف إيفور كون،  
ترجمة توفيق سلوم، دار التقدم موسكو - طبع  
في الاتحاد السوفييتي، ١٩٨٤ للترجمة  
العربية.

- معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨-  
١٩٧٥، يوسف أسعد داغر، وزارة الثقافة  
والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد،  
الجمهورية العراقية، ١٩٧٨.

- معجم مصطلحات الأدب، إنكليزي فرنسي  
عربي، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت  
١٩٧٤.

- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،  
إبراهيم حمادة، دار الشعب، القاهرة،  
١٩٧١.

- معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية،  
جلال الدين سعيد، دار الجنوب للنشر،  
سلسلة مفاتيح، تونس، ١٩٩٤.

- المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية،  
إنكليزي فرنسي عربي، ثروت عكاشة، مكتبة  
لبنان/ الشركة المصرية العالمية للنشر/  
لونغمان، ١٩٩٠.

- موسوعة المصطلح النقدي، عبد الواحد

ومحي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق،  
سوريا، ١٩٧٥.

#### ث - نظرية المسرح

- آرتو (أثونان)، المسرح وقريته، ترجمة سامية  
أسعد، دار النهضة العربية بالاشتراك مع  
مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة -  
نيويورك مايو، ١٩٧٣ للترجمة العربية.

- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عن اليونانية  
وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مع  
الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن  
سينا وابن رشد، دار الثقافة، بيروت لبنان،  
١٩٧٣.

- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة شكري  
عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،  
القاهرة، ١٩٦٧.

- إيسلن (مارتن)، تشريح الدراما، ترجمة أسامة  
منزلي، دار الشروق للنشر والتوزيع، طبعة  
أولى، الأردن/عمان، ١٩٨٧.

- بنتلي (إريك)، الحياة في الدراما، ترجمة  
جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية  
للدراسات والنشر، طبعة أولى، بيروت،  
١٩٨٢.

- بنتلي (إريك)، نظرية المسرح الحديث،  
مدخل إلى المسرح والدراما، ترجمة يوسف  
عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية  
العامية، وزارة الثقافة والإعلام، طبعة أولى،  
العراق، بغداد، ١٩٨٦.

- رشدي (رشاد)، نظرية الدراما من أرسطو إلى  
الآن، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت/  
لبنان، ١٩٧٥.

- زوندي (بيتر)، نظرية الدراما الحديثة، ترجمة  
أحمد حيلو، منشورات وزارة الثقافة، دمشق

١٩٧٧.

- ستانيسلافسكي (كونستانتين)، إعداد الدور  
المسرحي، ترجمة شريف شاكرا، وزارة  
الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.

- ستانيسلافسكي (كونستانتين)، إعداد الممثل،  
الجزء الثاني في التجسيد الإبداعي، ترجمة  
شريف شاكرا، المعهد العالي للفنون  
المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥.

- عباس (إحسان)، فن الشعر، دار الشروق  
للنشر والتوزيع، طبعة رابعة، عمان/الأردن،  
١٩٨٧.

- غروتوفسكي (جيززي)، المسرح الفقير،  
ترجمة كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية  
العامية، بغداد، ١٩٨٦.

- فيلار (جان)، حول التقاليد المسرحية، ترجمة  
سعد الله ونوس، منشورات وزارة الثقافة  
والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦.

- كريج (إدوارد جوردون)، فن الفن المسرحي،  
ترجمة دريني خشبة، مترجم للطبع والنشر -  
مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ.

- مايرخولد (فسيغولود)، فن الفن المسرحي،  
جزءان، ترجمة شريف شاكرا، دار إلفارابي،  
طبعة أولى، بيروت، ١٩٧٩.

- معلوف (انطوان)، المدخل إلى المأساة  
(التراجيديا) والفلسفة المأساوية، المؤسسة  
الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان -  
بيروت، طبعة أولى، ١٩٨٢.

- نيكول (الآرديس)، علم المسرحية، ترجمة  
دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة،  
١٩٥٨.

#### ث - مراجع عامة حول المسرح

- أصلان (أوديت)، فن المسرح، جزء أول،

- الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والترجمة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ.
- جوتران (فرانك) المسرح الأمريكي الجديد، ترجمة ولي الدين السعيد، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة دراسات نقدية عالمية، دمشق ١٩٩٣.
- خشبة (دريني)، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، وزارة الثقافة، مصر، بدون تاريخ.
- ديوتون (ايتين)، المسرح المصري القديم، ترجمة ثروت عكاشة طبعة ثانية ١٩٨٨.
- دو شارتر (بيير لوي)، الكوميديا الإيطالية، ترجمة ممدوح عدوان وعلي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٩١.
- ريمز (أوسكار)، الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، ترجمة نديم معلا محمد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٦.
- سرحان (سمير)، تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، يناير ١٩٧٠.
- شميث (يوغن) وسيرفوس (نوربرت) وفايجلت (جرت)، المسرح الراقص، ترجمة مركز اللغات والترجمة في أكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٥.
- صدقي (عبد الرحمن)، المسرح في العصور الوسطى، الدينني والهزلي، الهيئة العامة، دار الكتاب العربي، بدون تاريخ.
- عبود (حنا)، مسرح الدوائر المغلقة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨.
- ترجمة سامية أسعد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون تاريخ.
- الياس (ماري) وقصاب حسن (حنان) [إعداد]، تمارين في القراءة الدراماتورية والارتجال، هجاء لاسال وآلان كتاب في محترف مسرحي، سلسلة دفاتر مسرحية، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٨.
- اوين (فردريك)، برتولت بريخت - حياته، فنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨١.
- باندولفي (فيتو)، تاريخ المسرح، خمسة أجزاء، ترجمة الأب الياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق/سوريا، ١٩٧٩، ١٩٨١، ١٩٨٤، ١٩٨٥، ١٩٨٩.
- باورز (فاييون)، المسرح الياباني، ترجمة سعد نصار، وزارة الثقافة، مصر، ١٩٦٤.
- باورز (فاييون)، المسرح في الشرق، ترجمة أحمد رضا رضا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ.
- برادلي (إ.س.)، التراجيديات الشكسبيرية ج١، ج٢، ترجمة حنا الياس، مراجعة سهير القلماوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بدون تاريخ.
- بلبل (فرحان)، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٩١.
- بويوف (ألكسندر)، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكور، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٦.
- تشيني (تشلدون)، تاريخ المسرح في ٣ آلاف سنة، جزء أول، ترجمة دريني حشبة، وزارة

إسماعيل، سلسلة الثقافة المسرحية (١)،  
الناشر مكتبة مدبولي بالقاهرة، ١٩٧٧.  
- (مجموعة من المختصين)، «السينوغرافيا اليوم،  
ترجمة قسم اللغة الفرنسية بمركز اللغات  
والترجمة بأكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان  
القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة  
الثقافة، القاهرة ١٩٩٣.

#### ج - العلوم الإنسانية والمسرح

- إيلام (كير)، سيمياء المسرح والدراما  
(١٩٨٠)، ترجمة رثيف كرم، المركز الثقافي  
العربي، طبعة أولى، بيروت، ١٩٩٢.  
- بارت (رولان)، مقالات نقدية في المسرح،  
ترجمة سهى بشور، منشورات وزارة الثقافة،  
المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق،  
١٩٨٧.  
- بافيس (باتريس)، المسرح في مفترق طرق  
الثقافة، ترجمة وتقديم سباحي السيد، وزارة  
الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي  
للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٣.  
- بينيت (سوزان)، جمهور المسرح، نحو نظرية  
في الإنتاج والتلقي المسرحيين. ترجمة سامح  
فكري، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية  
الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي  
للمسرح التجريبي، ١٩٩٥.  
- دوفينو (جان)، سوسيولوجية المسرح، دراسة  
على الظلال الجمعية، ترجمة حافظ الجمالي،  
منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،  
دمشق ١٩٧٦.

#### ح - المسرح العربي

- أبو سيف (ليلى نسيم)، نجيب الريحاني  
وتطور الكوميديا في مصر، دار المعارف

- فيير (ييتي نانسي) وهابن (هوبرت)، برتولت  
بريشت، النظرية السياسية والممارسة الأدبية،  
ترجمة كامل يوسف حسين، دار الشؤون  
الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب، ط١  
بغداد ١٩٨٦.

- كوت (يان)، شكسبير معاصرنا، ترجمة جبرا  
إبراهيم جبرا، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية  
للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠.

- كوكوليا (بوجو)، فن المرائس وتحريكها،  
ترجمة نجاة قصاب حسن، وزارة الثقافة  
والإرشاد القومي، السلسلة الفنية (٥)، دمشق  
١٩٦٣.

- مور (سونيا)، تدريب الممثل، ترجمة زياد  
الحكيم، منشورات وزارة الثقافة، المعهد  
العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٦.

- نيكول (الارديس)، المسرحية العالمية، خمسة  
أجزاء، ترجمة شوقي السكري، المؤسسة  
المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر،  
القاهرة.

- هلتون (جوليان)، نظرية العرض المسرحي،  
ترجمة نهاد صليحة، وزارة الثقافة، إصدارات  
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،  
١٩٩٢.

- هيلتون (جوليان)، اتجاهات جديدة في  
المسرح، ترجمة أمين الرباط وسامح فكري،  
وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة  
الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٥.

- هينك (فالتر)، الدراما الحديثة في ألمانيا،  
ترجمة وتقديم عبده عبود، منشورات وزارة  
الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٣.

- ولورث (جورج)، مسرح الاحتجاج  
والتناقض، ألفريد جاري، أنتونان آرتو، آرثور  
أداموف، يوجين يونسكو، ترجمة عبد المنعم



- بمصر، ١٩٧٢.
- أبو شنب (عادل)، مسرح عربي قديم - كراكوز، مديرية التأليف والترجمة، وزارة الثقافة سوريا، بدون تاريخ.
- إدريس (محمد مسعود)، دراسات في تاريخ المسرح التونسي (١٩٥٦-١٨٨١)، دار سحر للنشر، منشورات المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، ١٩٩٣.
- إدريس (يوسف)، نحو مسرح مصري، مقدمة لمسرحية الفرافير (١٩٦٤) مكتبة مصر، بدون تاريخ، ط ١٩٨٤.
- الكسان (جان)، المسرح القومي والمسارح الريفية في القطر العربي السوري ١٩٥٩-١٩٨٩، طبعة أولى، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٨.
- أنيس (محمد)، الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، حزيران ١٩٧٩ بدون ذكر دار النشر.
- برشيد (عبد الكريم)، بيان المسرح الاحتفالي، كتابات جديدة، مجلة التأسيس، العدد الأول، يناير ١٩٨٧ مكتاس، المغرب. ومجلة البيان الكويتية.
- برشيد (عبد الكريم)، في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي، منشور صادر عن وزارة الثقافة المركز الدولي للمسرح في سوريا، دمشق ١٩٨٢.
- بن ذريل (عنان)، رواد المسرح السوري (بين أواسط العشرينات وأواسط الستينات)، وزارة الثقافة، دمشق سوريا ١٩٩٣.
- تيمور (محمود)، طلائع المسرح العربي، مكتبة الآداب، بدون مكان أو تاريخ النشر.
- الجابري (حمدي)، المونودراما والمحبتين، مسرح خدعنا والآخر ظلمناه!، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢.
- الحفني (محمود أحمد)، سيد درويش حياته وأثار عبقرية، سلسلة أعلام العرب ١١٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
- الحكيم (توفيق)، قالبا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٦٧.
- حمادة (وطفاء)، [إعداد لوقائع الحلقة الدراسية حول] المسرح اللبناني، مشاكل وآفاق، النادي الثقافي العربي، بيروت نيسان ١٩٩٣.
- الخطيب (محمد كامل)، [تحرير وتقديم] نظرية المسرح، قضايا وحوارات النهضة العربية، جزآن، وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٤.
- الراعي (علي)، الكوميديا المرتجلة، القاهرة، دار الهلال ١٩٦٨.
- الريحاني (نجيب)، مذكرات، كتاب الهلال، دار الهلال، العدد ٩٩ يونيو ١٩٥٩.
- الزيودي (مخلد)، المخرج في المسرح الأردني، دار الينابيع للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٩٣.
- سعد (فاروق)، خيال الظل العربي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت ١٩٩٤.
- السلاوي (محمد أديب)، المسرح المغربي من أين وإلى أين، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٥.
- سخسوخ (أحمد)، قضايا المسرح المصري المعاصر، سلسلة كتابات نقدية (١٨)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، بدون تاريخ.
- شاوول (بول)، المسرح العربي الحديث (١٩٧٦-١٩٨٩)، رياض الريس للكتاب والنشر، لندن ١٩٨٩.
- شرف الدين (المنصف)، تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية

- الأولى، ج١، تونس، ١٩٧٢.
- صالح (رشدي)، المسرح العربي، مطبوعات  
الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد  
٤-٥ يونيه، ١٩٧٢.
- صليحة (نهاد)، أمسيات مسرحية، الهيئة  
المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧.
- طليمات (زكي)، فن الممثل العربي، دراسة  
وتأملات في ماضيه وحاضره، الهيئة المصرية  
العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- العاني (يوسف)، المسرح بين الحدث  
والحديث، منشورات الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، القاهرة ١٩٩٠.
- عبد القادر (فاروق)، ازدهار وسقوط المسرح  
المصري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،  
١٩٨٣.
- عرسان (علي عقل)، الظواهر المسرحية عند  
العرب، طبعة ثالثة، منشورات اتحاد الكتاب  
العرب، دمشق، سوريا، ١٩٨٥.
- فرج (ألفريد)، دليل المتفرج الذكي إلى  
المسرح، كتاب الهلال، دار الهلال، العدد  
١٧٩، القاهرة، شباط ١٩٦٩.
- قطاية (سلمان)، نصوص من خيال الظل في  
حلب، منشورات اتحاد الكتاب العرب،  
دمشق ١٩٧٧.
- محفوظ (عصام)، حوار مع رواد النهضة  
العربية - قراءة جديدة في أعمالهم، رياض  
الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٨٨.
- محفوظ (عصام)، دكتور الثقافة العربية الحديثة،  
ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣.
- محفوظ (عصام)، سيناريو المسرح العربي في  
مئة عام، ط١، دار الباحث، بيروت، لبنان،  
١٩٨١.
- محفوظ (عصام)، المسرح مستقبل العربية،
- ملف الجدل، دار القارابي، لبنان، ١٩٩١.
- محفوظ (عصام)، مقدمة مسرحية الزلزلة،  
دار الفكر الجديد، بيروت طبعة ثانية،  
١٩٨٨.
- محمد (نديم معل)، الأدب المسرحي في  
سورية، نشأته وتطوره، مؤسسة الوحدة،  
دمشق، ١٩٨٢.
- المديوني (محمد)، مسرح عز الدين المدني  
والتراث، دار رسم للنشر، تونس، ١٩٨٣.
- المزي (حمادي)، التشخيص المسرحي المدرسي  
في تونس، دار الرياح الأربع للنشر، تونس،  
١٩٨٥.
- مندور (محمد)، المسرح، سلسلة فنون الأدب  
العربي، الفن التمثيلي، عدد ١-القاهرة دار  
المعارف، ١٩٦٣.
- مندور (محمد)، المسرح الشرقي، دار نهضة  
مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، بدون  
تاريخ.
- نجم (محمد يوسف)، المسرحية في الأدب  
العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤، ط٢، دار  
الثقافة، بيروت لبنان، ١٩٦٧.
- (مؤلف جماعي)، المسرح العربي بين النقل  
والتأصيل، كتاب العربي، سلسلة مرآة العقل  
العربي، الكتاب الثامن عشر، ١٥ يناير  
١٩٨٨، إصدارات مجلة العربي، الكويت.
- ونوس (سعدالله)، بيانات لمسرح عربي  
جديد، ط١، دار الفكر الجديد، بيروت،  
١٩٨٨.
- ونوس (سعدالله)، هوامش ثقافية، دار  
الآداب، بيروت، ١٩٩٢.
- ح - مقالات حول المسرح العربي
- بحراوي (حسن)، خطبة سلطان طلبة، مجلة

أفاق، إتحاد كتاب المغرب، العدد ٣-٤، ١٩٩٢.

- الحجازي (زكريا)، السامر وأولاد رمز، مجلة الهلال، كانون الأول ١٩٧٧، القاهرة.

- الدويري (رافت)، أركينو وفرفور، مجلة المجلة، آذار ١٩٦٦، القاهرة.

- الساجر (فواز)، الممثل العربي بين التقاليد القومية، والمؤثرات الأجنبية، مجلة قضايا وشهادات، الثقافة الوطنية (٣)، الأدب الواقع التاريخ. ١٩٩٢، شتاء ١٩٩٢، نقوسيا قبرص.

- فرج (ناديا)، نحو مسرح مصري، مجلة الكاتب، شباط ١٩٦٤ القاهرة.

#### د - مراجع مترجمة حول المسرح العربي

- بوتيسيفا (تمارا الكسندروفنا)، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، طبعة أولى، دار الفارابي، بيروت ١٩٨١.

- الساجر (فواز)، ستانسلافسكي والمسرح العربي، ترجمة فؤاد المرعي، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة دراسات نقدية (١١) دمشق ١٩٩٤ للترجمة العربية.

- عزيزة (محمد)، الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، كتاب الهلال، العدد ٢٤٣، دار الهلال، القاهرة ١٩٧١.

- لاندو (يعقوب) تاريخ المسرح العربي، ترجمة د. يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت لبنان، ١٩٨٠.

#### ذ - المجلات والدوريات العربية

##### ١ - مجلات متخصصة في المسرح:

- الحياة المسرحية، مجلة فصلية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا. من العدد ١، ١٩٧٨

إلى العدد ٤٢، ١٩٩٥.

- المسرح، صدرت على مرحلتين. المرحلة الأولى بدءاً من عام ١٩٦٤، مجلة شهرية من إصدار المؤسسة المصرية للتأليف والنشر. المرحلة الثانية بدءاً من عام ١٩٨٧، مجلة فصلية من إصدار الهيئة المصرية العامة للكاتب، القاهرة.

- قضاات مسرحية، مجلة فصلية أصدرها المسرح الوطني التونسي بإشراف وزارة الشؤون الثقافية، تونس. من العدد ١ عام ١٩٨٥ إلى العدد ٨/٧ عام ١٩٨٧/١٩٨٧.

#### ٢ - أعداد خاصة عن المسرح في مجلات

##### ودوريات عربية:

- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكاتب، القاهرة: المجلد الثاني، العدد الثالث، أبريل/مايو/يونيو ١٩٨٢، والمجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥.

- مجلة الطريق، بيروت، لبنان: العدد الخامس تشرين الأول ١٩٧٩، والعدد السادس كانون الأول ١٩٧٩، والعدد الأول شباط ١٩٨٦، والعدد الثالث نيسان/أيار ١٩٨٦.

- مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد: عدد خاص عن المسرح العالمي، العدد الأول، تشرين الأول ١٩٧٩، وعدد خاص عن المسرح العربي المعاصر: العدد السادس ١٩٨٠.

- مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت: أعداد خاصة عن المسرح: المجلد العاشر، العدد الرابع، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٢. المجلد السابع عشر، العدد الرابع، يناير/فبراير/مارس ١٩٨٧.

- مجلة الفكر العربي، مجلة الإنماء العربي

- مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب  
بدمشق. أعداد خاصة بالمرسح: العدد  
الأول، أيار ١٩٧٢، والعدد ٢٢٧-٢٢٨ آذار  
ونيسان ١٩٩٠، والعدد ١٧٨-١٧٩، شباط/  
آذار ١٩٨٦.

- مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة  
العربية، الرباط المغرب. عدد خاص:  
التأصيل والتحديث في المرسح العربي، السنة  
الثامنة، العدد ٩٤-٩٥، يوليو وأغسطس  
١٩٩٢.

للعلوم الإنسانية، بيروت لبنان: عدد خاص  
بمعنوان «مرسح للمجتمع العربي»، العدد  
التاسع والستون، تموز/يوليو - أيلول/سبتمبر  
١٩٩٢. وعدد خاص بمعنوان «نظرية الأدب  
والنقد الأدبي». العدد الخامس والعشرون،  
كانون الثاني/شباط ١٩٨٢.

- مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.  
أعداد خاصة: العدد ٣٤/١٩٦٤ والعدد ٩١/  
١٩٦٩ والعدد ١٠٤/١٩٧٠ والعدد ١١٧/  
١٩٧١ والعدد ١٢٤-١٢٥/١٩٧٢.

## Bibliographie

### A- Dictionnaires:

**Dictionary of the theatre**, Collectif, edited by The Facts on File. New York: Oxford, 1988.

**Dictionnaire d'Anthropologie théâtrale**, Anatomie de l'acteur Eugenio Barba, Nicolas Savarese, Bouffonneries Contrastes. International School of Anthropology, ISTA, 1985.

**Dictionnaire de critique littéraire**, TAMINE GARDES Joëlle et HUBERT Marie-Claude. Paris: Armand Collin (Coll. Cursus), 1993

**Dictionnaire des arts du spectacle**, GITEAU Cécile. Paris: Dunod, 1973.

**Dictionnaire du théâtre, termes et concepts de l'analyse théâtrale**, Patrice Pavis. Paris: Editions sociales, 1980. Messidor, 1987.

**Dictionnaire encyclopédique du théâtre**, Collectif, sous la direction de Michel Corvin. Paris: Bordas, 1991.

**Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne**, REY Alain. Arles: Actes Sud, 1992.

**Drama, A to Z, A dictionary of terms and concepts**, VAUGHN J.A. and UNGARP F.A. chronology of dramatic theory and criticism. New York: Publishing CO, 1978.

**La Musique, les hommes, les instruments, les œuvres**, Sous la direction de DUPOURCQ Norbert et alii, Paris: Librairie Larousse, 1965.

**Le Théâtre, Encyclopoche**, DUVIGNAUD Jean et VEINSTEIN André. Paris: Librairie Larousse, 1976.

**Le Théâtre, encyclopédie du monde actuel**, Paris: Edma, Editions Larousse, Livre de poche, 1976.

**Sommets de la musique**. Version française de R. HARTEL. Paris: Editions G. Flammarion, 7ième édition 1967.

**The Oxford companion to the theatre**, Collectif. 4th edition, HARTNOLL Phyllis. Oxford University, 1983.

**Theater lexicon**, Collectif, Zurich: Orel Fussli Verlag. 1983.

**Vocabulaire de l'esthétique**, SOURIAU Etienne et collaborateurs, publié sous la direction d'Anne Souriau. Paris: PUF, 1993.

### B- Ouvrages

**ABIRACHED Robert. La Crise du personnage dans le théâtre moderne**, Paris: Grasset, 1978.

**ALTHUSSER Louis. Pour Marx**, Paris: Editions François Maspero (coll. Théorie), 1975.

**ALVARO Egidio. L'Art de la performance, une révolution du regard**. Dossier sur l'Art N°2, in *Liéja* N°3, revue trimestrielle, Paris, 1988.

**ANTOINE André. Causerie sur la mise en scène**, in *La Revue de Paris*, 1er avril 1963.

**APPIA A. Acteur, espace, lumière, peinture**,

in **Théâtre Populaire**, n°5, janvier-février, 1954.

APPIA A. **La Mise en scène du drame wagnérien**, Paris: Léon Chailley, 1895.

ARISTOTE. **La Poétique**, Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres" pour la septième édition, 1977.

ARISTOTE. **La Poétique**, Texte, traduction, notes par DUPONT-ROC Roselyne et LALLOT Jean. Paris: éditions Seuil (coll Poétique), 1980.

ARTAUD Antonin. **Le Théâtre et son double**, Paris: Editions Gallimard (Coll. Idées), 1966.

ATTINGER G. **L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français**, Paris: Librairie Théâtrale, 1950.

AUBRUN Charles V. **Histoire du théâtre espagnol**, Paris: Presses Universitaires de France (coll. Que Sais-Je?), édition mise à jour, 1970.

AZIZA Mohamed. **Les formes traditionnelles du spectacle**, Tunis: S.T.D., 1975.

AZIZA Mohamed, **Regard sur le théâtre arabe contemporain**, Tunis: M.T.E, 1970.

BABLET Denis. **Le Décor de théâtre**, de (1870 à 1914). Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975. Première édition, 1965.

BAKHTINE Michael. **L'œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance**, Paris: Gallimard, 1970.

BAUDRILLARD Jean. **Le Système des objets, La consommation des signes**, Paris: Gallimard, 1968.

BEHAR Henri. **Le théâtre dada et surréaliste**, Paris: Gallimard, 1979.

BOAL Auguste. **Le théâtre de l'opprimé**. Paris, Maspero, 1977.

BOAL Auguste. **Stop, c'est magique**. Paris, Hachette 1980.

BRECHT Bertolt. **Ecrits sur le théâtre**, 2 vol. Paris: l'Arche, 1972 et 1979.

BROOK Peter. **L'espace vide**, Paris: Seuil, 1977.

COLLECTIF. **Théâtre, Public, Perception**, Sous la direction d'Anne-Marie Gourdon Paris: CNRS, 1982.

COLLECTIF. **Confluences, Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains**, Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld, sous la direction de Patrice PAVIS. Paris: Prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert 1993.

COLLECTIF. **Esthétique théâtrale**,. Textes de Platon à Brecht. BORIE Monique, ROUGEMONT Martine de, SCHERER Jacques. Paris: Société d'Édition D'enseignement Supérieur, 1986.

COLLECTIF. **Histoire des spectacles**, sous la direction de Guy DUMUR, Paris: Gallimard (coll La Pléiade), 1965.

COLLECTIF. **Histoire littéraire de la France**, 7 volumes. Paris: éditions Sociales, 1973. ,

COLLECTIF. **L'Envers du théâtre, Revue d'Esthétique n°1/2 de 1977**, publié avec le concours du CNRS, Paris: Union Général d'éditions, 1977.

COLLECTIF. **La Scénographie, La technique au service du théâtre**. Paris: AFAA, 1er trimestre 1993.

- COLLECTIF. Le Corps en jeu**, Textes réunis et présentés par Odette ASLAN. Paris: éditions du CNRS (coll. l'Art du Spectacle), 1993.
- COLLECTIF. Le Lieu théâtral dans la société moderne**, Paris: Editions du CNRS, 1961.
- COLLECTIF. Le masque, du rite au théâtre**, Paris: C.N.R.S., 1985?
- COLLECTIF. Le Théâtre d'agit-prop. de 1917 à 1932**, Paris: éditions du CNRS
- COLLECTIF. Le Théâtre**, Sous la direction de Daniel COUTY et Alain REY. Paris: Bordas, 1980.
- COLLECTIF. Réalisme et poésie au théâtre**, Conférences du Théâtre des Nations (1957-59) Entretiens d'Arras 1958 Paris: Edition du CNRS, 1978.
- COLLECTIF. Spectacle, histoire, société. Le corps en jeu**, réuni et présenté par Odette ASLAN. Paris: CNRS, 1993.
- COLLECTIF. Théâtre, modes d'approche**, Belgique: Meridiens Klincksieck, Editions Labor, 1987.
- COLLECTIF. Théorie des Genres**, Paris: Seuil (coll. Points) Paris. 1986.
- COLLECTIF. Voies de la Création Théâtrale**, 7 premiers volumes. Paris: éditions du C.N.R.S.
- COPEAU Jacques. Notes sur le métier du comédien**, Paris: Editions Michel Briant, 1955.
- CORVIN Michel. Le Théâtre de boulevard**, Paris: Presses Universitaires de France (coll. Que Sais-Je?), 1988.
- CORVIN Michel. Le Théâtre de recherche entre les deux guerres**, Le laboratoire art et action. Lausanne: L'Age D'Homme, La Cité.,
- CORVIN Michel. Le Théâtre des années 20**, Paris: PUF.
- CORVIN Michel. Le Théâtre nouveau en France**, Paris: Presses Universitaires de France (coll. Que Sais-Je?), édition mise à jour, 1980.
- CRAIG Gordon. De l'art du théâtre**, 1911 Lieutier. Pour la traduction française Paris, 1942.
- DELDIME Roger. Le Quatrième mur**, Regards Sociologiques sur la relation théâtrale, Belgique Carnières: Ed. Promotion Théâtrale, 1990.
- DEMARCY Richard. Éléments d'une sociologie du spectacle**, Paris: UGE 1973.
- DESHOULIERES Christophe. Le théâtre au XXe siècle**, Paris: Bordas (coll. en toutes lettres), 1989.
- DIDEROT Denis. Paradoxe sur le comédien**, Paris: Garnier Flammarion, 1981.
- DORT Bernard. La Représentation émanicipée**, Arles: Actes Sud, 1988.
- DORT Bernard. Théâtre en jeu**, Paris: Ed. du Seuil, 1979.
- DORT Bernard. Théâtre public de 1953 à 1966**, Paris: Seuil, 1967.
- DORT Bernard. Théâtre Réel**, (Essais de Critique 1967-1970), Paris: Seuil, 1971.
- DUCROT Oswald. Dire et ne pas dire**, Paris: Hermann, 1972.
- DURAND Régis et alii. La Relation Théâtrale**, Lille: Presses Universitaires de Lille (coll. Littérature Française), 1980.
- DUVIGNAUD Jean. Esquisse d'une sociologie du comédien**, Paris, Gallimard, 1965.

DUVIGNAUD Jean. *Fêtes et Civilisations*, Actes Sud-Weber, 1973.

DUVIGNAUD Jean. *Sociologie du Théâtre*, Sociologie des ombres collectives. Paris: PUF, 1965.

ECO Umberto. *La Production des signes*, Indiana: University Press, 1976. Librairie Générale Française, 1992.

ECO Umberto. *Lector in Fabula*, Le rôle du Lecteur. Traduction française Paris: éditions Grasset et Fasquelle, 1985.

ESSLIN Martin. *The theatre of the absurd*, London: Penguin Books, 1962.

FANCHETTE Jean. *Psychodrame et théâtre moderne*, Paris: Buchet/Chastel (Essentiel) 10/18, 1971.

FREUD Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1967.

FREUD Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1975.

FREUD Sigmund. *Le Rêve et son interprétation*, Paris: Editions Gallimard, (coll. Idées), 1976.

GENETTE Gérard. *Esthétique et poétique*, Paris: Editions du Seuil, 1992.

GOUHIER Henri. *L'Essence du théâtre*, Paris: Aubier-Montaigne, 1944, 1968.

GOUHIER Henri. *L'Œuvre théâtrale*, Paris: Flammarion, 1958.

GOUHIER Henri. *Le Théâtre et L'existence*, Paris: Aubier, 1973.

GROTOWSKY Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne: Editions La Cité, L'Age d'Homme, 1973.

HELBO André et alii. *Sémiologie de la*

*représentation*, Théâtre, Télévision, Bande dessinée, Paris: éditions Complexe, 1975.

INOWRA Yoshinobu et KAWATAKE Toshio. *The traditional theatre of Japan*, Japan: The Japan Foundation, 1981.

IONESCO Eugene. *Notes et contre notes*, Paris: Gallimard, 1962.

JAUSS H.R. *Pour une esthétique de la réception*, Traduction française, Paris: Gallimard, 1978.

JOTTERAND Franck. *Le Nouveau théâtre américain*, Paris: Seuil, 1970.

KHAZNADAR Françoise et Chérif. *Le Théâtre d'ombres*, Paris: Maison de la Culture de Rennes et Khaznadar, nouvelle édition revue et augmentée, 1978.

KNAPP Alain, A.K., *Une école de la création théâtrale*, Les Cahiers Théâtre/Educations (coll. Actes Sud-Papiers, N: 7). Publié avec le concours de la Maison de la Culture d'Amiens, Arles: Actes Sud, 1993.

KOKKOS Yannis. *Le Scénographe et le héros*, Arles: Actes Sud, 1989.

KONIGSON Elic. *L'Espace théâtral médiéval*, Paris: éditions du CNRS, 1976.

KONIGSON Elic. *La représentation d'un Mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris: CNRS, 1969.

KOWZAN Tadeusz. *Littérature et spectacle*, LaHaye: éditions Mouton-, Paris 1975.

LARTHOMAS Pierre. *Le Langage dramatique*, Paris: Armand Collin. 1972.

LEGUAY Jacques et LAYAC Maurice. *Marionnette de bois et de chiffons*, Paris: Guy Authier, 1977.

LESSING E.G. *Dramaturgie de Hambourg*, 1767. Pour la traduction française, Paris:



- Editions Perrin, 1885.
- LEVI STRAUSS Claude. *Anthropologie Structurale*, Paris: Plon, 1974.
- LOTMAN Youri, *La Structure du texte artistique*, Paris: Gallimard, 1973.
- MANONI Octavio. *Clefs Pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris: Seuil, 1969.
- METIN And. *Drama at the Crossroads, turkish performing arts link past and present, East and West*, Istanbul: the Isis Press, 1991.
- MEYERHOLD Vsevolod. *Ecrits sur le théâtre*, 3 tomes. Lausanne: l'Age d'Homme, La Cité, 1973-1975-1980.
- MOMOD Richard. *Les Textes de théâtre*, Paris: Cedic, 1977.
- MOREL J. *La Tragédie*, Paris: Armand Colin (Coll.U), 1964.
- NIETZSCHE Frederich. *La naissance de la tragédie*, Paris: Denoël/Gonthier (Bibliothèque Médiations), 1964.
- PAVIS Patrice. *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris: José Corti, 1990.
- PAVIS Patrice. *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal: Les presses de l'université du Québec, 1976.
- PAVIS Patrice. *Voix et Image de la scène, pour une sémiologie de la réception*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1986.
- PISCATOR Erwin. *Le théâtre politique*, Paris: l'Arche, 1962.
- ROTH Arlette. *Le théâtre algérien de langue dialectale*, Paris: Maspero, 1926, 1954, 1976.
- ROUBINE Jean Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris: Bordas, 1990.
- ROUBINE Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène de 1880-1980*, Paris: Presses Universitaires de France (coll. Littératures modernes), 1980.
- RYNGAERT Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris: Bordas, 1991.
- SARRAZAC Jean-Pierre. *L'Avenir du drame, Ecritures Dramatiques Contemporaines* (coll. L'Aire Théâtrale), Lausanne: Editions de l'Aire, 1981.
- SARRAZAC Jean Pierre. *Théâtres intimes*, Arles: Actes Sud, 1989.
- SCHERER Jacques. *La Dramaturgie classique en FRANCE*, Paris: A.G. Nizet éditeur, 1973.
- SHECHNER Richard. *Propos sur le théâtre de l'environnement*, In *Travail théâtral*, oct-déc 1972.
- STANISLAVSKI Constantin. *La formation de l'acteur*, Paris: Editions Payot, 1975.
- STAYN J.L. *Modern drama in theory and practice*, 3 vol, Cambridge university Press, 1981.
- SZONDI Peter. *Théorie du drame moderne*, Lausanne: L'Age d'homme, 1980.
- TAIROV A. *Le théâtre libéré*, Lausanne: la Cité, l'Age d'homme, 1974.
- THORET Yves. *La théâtralité*, Etude freudienne. Paris: Dunod, 1993.
- TISSIER André. *La Farce en France de 1450 à 1550*, Paris: C.D.U et S.E.D.E.S. 1976.
- TOUCHARD Pierre Aymé. *Dionysos*, (1949) suivi de *L'Amateur du théâtre*, (1952) Paris: Seuil, 1968.
- TOUCHARD Pierre Aymé. *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, Paris: Seuil, 1958.

**UBERSFELD Anne.** *L'École du spectateur*, Paris: Editions Sociales, 1981.

**UBERSFELD Anne.** *Lire le théâtre*, Paris: éditions Sociales (coll. Essentiel). 1982 (4ème édition).

**VEINSTEIN André.** *Le Théâtre expérimental*, Bruxelles: La Renaissance du Livre, Dionysos, 1968.

**VERNANT Jean-Pierre.** *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris: Maspero, 1965.

**VERNANT Jean-Pierre.** *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris: Edition Maspero, 1978.

**VINAVER Michel.** *Écriture dramatique*, Essais d'analyse de textes de théâtre, Arles: Actes Sud, 1993.

**VOLTZ Pierre.** *La Comédie*, Paris: Armand Colin (Coll.U), 1964.

**ZOLA Emile.** *Le Naturalisme au théâtre*, in Œuvres tome II., Paris: Cercle du Livre Précieux, 1968.

#### **C - Revues:**

**Les Cahiers de la Comédie-Française**, revue trimestrielle de théâtre, Paris: Editions P.O.L. et Comédie-Française.

**Communications**, Paris: Editions du Seuil. numéro 4 de 1964, et numéro 8 de 1966. Publiés en collection Points.

**Le Courrier de l'UNESCO**, numéro spécial sur: Gestes, rythme et sacré, septembre 1993.

**Europe Spécial Brecht**, Numéro 133/134 anvier, février, 1957-Spécial Le Vaudeville,

Numéro 786 Octobre 1994.

**Pratiques** (théorie, pratique, pédagogie): revue publiée à Metz par le Collectif de recherche et d'expérimentation sur l'enseignement du Français. Avec le concours du Centre National des Lettres, n°41 Mars 1984. (numéros spéciaux sur le théâtre, n: 15/16 juillet 1977 et 24, août 1979.

**La Revue du Théâtre**, Arles: Actes Sud. numéros de 3 à 6.

**Théâtre Populaire**, Revue bimestrielle d'information sur le théâtre, Paris: L'Arche, de 1953 à 1964.

**Théâtre Public**, Revue publiée par le théâtre de Gennevilliers. de 1974, Numéros spéciaux: *Le rôle du spectateur*, Janvier-Février 1984. *La Dramaturgie*, Janvier-Février, 1986.

**Travail Théâtral**, de 1970 à 1980, Lausanne: La Cité, L'Âge d'homme.

**Pour l'Objet**, Revue d'Esthétique 3/4, 1979. Paris: Union Générale d'Éditions Publié avec le concours du CNRS et du Centre National des Lettres.

**Actes du premier congrès mondial de sociologie du théâtre**, Rome 1986. Rome: Biblioteca teatrale, 1988.

**Actes du deuxième congrès mondial de sociologie du théâtre**, Bevagna 1989. Rome: Centre Ateneo.

**Actes du troisième congrès mondial de sociologie du théâtre**, Portugal. 1992. Publication en cours.

## مَحَاوِر نَقْدِيَّة

### المُكوّنات الدرامية:

الشخصية، الشخصية التُمطِيّة، الدور، البَطل، كاتم الأسرار، الخادم والخدمة، الجوقة، الفضاء المسرحي، المكان المسرحي، الزمن في المسرح، التقطيع، الاستهلال، المُقدمة، نُقطة الانطلاق، الفعل الدرامي، الحكاية، الحبكة، المُدة، الصراع، الأزمة، الانقلاب، الذروة، التعرف، الالتباس، العائق، الخاتمة، الآلة الإلهية، المُحاكاة وتعبير الواقع، مُثابرة الحقيقة، نموذج القوى الفاعلة، البُنيوية والمسرح، الأمثلة، الفستوس، شكل مفتوح/شكل مُغلق.

### الثَّقَلِي:

الإدراك، التأويل، القراءة، الاستقبال، التأثير، التواصل، النّقد المسرحي، أفق التّوقّع، الجِدار الرابع، المُتفرّج، الجمهور.

### الأنواع والأشكال المسرحيّة وأشكال الفرّض:

الأنواع المسرحيّة، التراجيديا، الكوميديا، الباروك (مسرح-)، التراجيكوميديا، الدراما، الميلودراما الإِسبانيّة، كوميديا الأفكار، كوميديا الأمزجة، الكوميديا البُطوليّة، الكوميديا البُورجوازيّة، كوميديا الحَبْكة، الكوميديا الدامعة، الكوميديا السوداء، كوميديا الصّالون، كوميديا العادات، البولفار (مسرح-)، القودفيل، الكوميديا ديلاوتره، الأركليناد، البورليتا،

### الكتابة المسرحيّة (من النّص إلى الفرّض):

الكتابة، الروامز، الأعراف المسرحيّة، القواعد المسرحيّة، الوحدات الثلاث، قاعدة حُسن اللَّيَاقَة، مُثابرة الحقيقة، فنّ الشّعْر، الخطابات المسرحيّة، عنوان المسرحيّة، الإرشادات الإخراجيّة، المونولوج، الجوار، السُرْد، الحديث الجانبيّ، التوجّه للجمهور، الصمت، السيناريو، الكانفا، الإعداد، الارتجال، الدراماتورجيّة، الدراماتورج، الإخراج، المُخرج، إعداد المُمثل، التنشيط المسرحي، الإبداع الجماعيّ، نموذج الفرّض، المُصوِصية المسرحيّة، الرُّباعيّة، الجوقة، الزمن في المسرح.

### الفرّض المسرحي ومُكوّناته:

المكان المسرحي، العمارة المسرحيّة، الفضاء المسرحي، الخشبة والصّالة، الديكور، السينوغرافيا، المنظور، الثّلبة الإِيطاليّة، الكواليس، الجِدار الرابع، اللوحة الخلفيّة، الثّائرة، الماكياج، الفِئاع، الرُّبّيّ المسرحي، الإضاءة، الفرّض في المسرح، الأكسسوار، المؤثّرات السمعيّة، الإيقاع، الروامز، المسرح، الحركة، الإلقاء، المُمثل، المُلقّن، الكومبارس، أداء المُمثل، الارتجال، الريبورتاج، الفرقة المسرحيّة، اللازي.

## الفنون والمسرح:

الرسم والمسرح، العروض الأدائية، الرقص والمسرح، الموسيقى والمسرح، المسرح ووسائل الاتصال، الدراما الإذاعية، الدراما التلفزيونية، التلفزيون والمسرح، الدراما الموسيقية، الأوبرا، الأوبريت، الأوبرا بالاد، الأوبرا التهرجية، الأوبرا المُضحكة، الكوريفايا، الباليه، الباليه الروسية، المسرح الموسيقي، المسرح الفئاني، التارثويلا.

## مقارنة المسرح:

التواصل، الاستقبال، القراءة، النقد المسرحي، علم الجمال والمسرح، فنُّ الشعر، التجريب والمسرح، الخصوصية المسرحية، السميولوجيا والمسرح، الأنثروبولوجيا والمسرح، سوسيولوجيا المسرح، النُبيوة والمسرح، نموذج القوى الفاعلة، القيمة، الشكلانية والمسرح، شكل مفتوح/شكل مُغلق، الأرسططالي (المسرح-)، أبولوني/ديونيزي، المسرح الملحمي، التأريخية، الدراماتورية.

## الأسلوب والقائع والتأثير:

الأسلبة، الشُّرطية، المرحة، المأساوي، المُضحك، الفروتسك، البورلسك، الرفيع، المُحاكاة التهكمية، القَبث (مسرح-)، الباروك (مسرح-)، اللامسرح، أبولوني/ديونيزي، الأرسططالي (المسرح-)، المسرح الملحمي، درامي/ملحمي، شكل مفتوح/شكل مُغلق، مُشابهة الحقيقة، المُحاكاة وتصوير الواقع، الإيهام، الإنكار، التمثل، الخوف والشفقة، التطهير، التفریب، المُتعة، المسرح داخل المسرح، الأمثلة، التأريخية، أفق التوقع، التأثير، الاستقبال، الإدراك، البسيكودراما.

التارثويلا، الفازس، الهواة (مسرح-)، الأطفال (مسرح-)، الجوّال (المسرح-)، الأسواق (مسرح-)، الشارع (مسرح-)، الشعبي (المسرح-)، مسرح المَقهى، المسرح المدرسي، الجامعي (المسرح-)، التعليمي (المسرح-)، الخاص (المسرح-)، التجاري (المسرح-)، القومي (المسرح-)، التقليدي (المسرح-)، المُتالي (المسرح-)، التحريفي (المسرح-)، السياسي (المسرح-)، الملحمي (المسرح-)، الوثائقي التسجيلي (المسرح-)، الجريدة الحية (مسرح-)، مسرح الوصايات، مسرح المُضطهد، مسرح القُصَب، مسرح القُوة، المسرح الفقير، المسرح العفوي، البسيكودراما، المسرح الحميمي، مسرح الحُجرة، مسرح الجيب، مسرح الصمت، الشعبي (المسرح-)، المسرح المقروء، المسرح الشامل، المسرح الفئاني، المسرح الحر، مسرح الحياة اليومية، المسرح الدائري، المسرح المفتوح، احتفالي/عُفسي (مسرح-)، التمس (مسرح-)، الدني (المسرح-)، الأسرار، الآلام، الأوتوساكرمنتال، الحماقات (عروض-)، الأخلاقيات، المُعجزات (عروض-)، الرهونات، الفولكلوري (المسرح-)، الإكسرافاغانزا، الأفنة (عروض-) الشرقي (المسرح-)، أوبرا بكين، النو (مسرح-)، الكابوكي، الكاتاكاتي، الكيوجن، البونراكو، الاسكتش، مسرحية الفصل الواحد، المونودراما، المونولوج الدرامي، القواصل، عرض المُنوعات، الميوزيك هول، الدراما الوثائقية، الدراما الإيمائية، العروض الأدائية، مسرح البيئة المُحيطة، الهابتنغ، الإيماء.

#### المذاهب الجمالية والمسرح:

الكلاسيكية والمسرح، الباروك (مسرح-)،  
الرومانسية والمسرح، الواقعية والمسرح،  
الطبيعية والمسرح، نزعة تمثيل الحقيقة، التعبيرية  
والمسرح، التكميلية والمسرح، الرمزية  
والمسرح، النائية والمسرح، البيوميكانيك،  
المستقبلية والمسرح، الشكلانية والمسرح،  
الشرالية والمسرح، الدادائية والمسرح، العبث  
(مسرح-).

#### المسرح والاحتفال وأشكال الفرجة:

أشكال الفرجة، الأغون، القواصل، اللعب  
والمسرح، الكرنفال، الطقوس، الاحتفال،  
الجهرجان، المهرج، السيرك، الإيماء، السامر/  
السمر، خيال الظل، الدمى (مسرح-)،  
الحماقات (عروض-).



# فهرس ألفبائي

لِكَافَةِ الْمُصْطَلَحَاتِ وَالْمَفاهِيمِ الْوَارِدَةِ فِي الْمُعْجَمِ ، الْأَرْقَامُ تُشِيرُ إِلَى الصَّفَحَاتِ

١٥٢ ، ١٥٨ ، ١٦٩ ، ١٨٢ ، ١٩٤ ، ١٩٧ ، ٢٠٢ ،  
٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٦ ، ٢٢٩ ، ٢٣٦ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ،  
٢٥٠ ، ٢٦٣ ، ٢٦٨ ، ٢٧٠ ، ٢٧٢ ، ٢٧٥ ، ٢٧٧ ،  
٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٩٢ ، ٢٩٤ ، ٢٩٩ ، ٣٣٣ ، ٣٣٦ ،  
٣٤٠ ، ٣٥٦ ، ٣٦٢ ، ٣٦٤ ، ٣٦٦ ، ٣٧٤ ، ٣٨٩ ،  
٣٩٣-٣٩٣ ، ٣٩٨ ، ٤٠٧ ، ٤٢١ ، ٤٢٩ ، ٤٣٢ ،  
٤٣٥ ، ٤٥٢ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٦٣ ، ٤٧٩ ،  
٤٨٤-٤٨٥ ، ٤٩١ ، ٤٩٩ ، ٥٠١ ، ٥٠٥ ، ٥٠٩ ،  
٥١٣ ، ٥١٨ .  
ادارة فنية ٧ ، ٤١٩ .  
ادراك ١٩ ، ٢٧ ، ٣٣ ، ٨٦ ، ١٤٦ ، ١٥١ ، ٢٣٨ ،  
٢٥٦ ، ٣٢١ ، ٣٤٠ .  
ادوار الدراما ٢٤ .  
ادوار منمنطة ٧٩ .  
اراغوتو ٣٦١ .  
ارغواز ٣٧ ، ١٩١ ، ٢١٢ ، ٤٨٤ .  
ارتجال ١ ، ١٦ ، ١٩ ، ٣١ ، ٣٥ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ١٦٥ ،  
٢١١ ، ٢٤٥ ، ٢٦٤ ، ٢٨٥ ، ٣٦٢ ، ٣٦٤ ، ٣٦٦ ،  
٣٧٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩١ ، ٣٩٩ ، ٤٢٠ ، ٤٤٢ ، ٤٤٧ ،  
٤٥٠ ، ٤٥٢ .  
ارسطاطلي (مسرح-) ٢٢ ، ٥٣ ، ١١٩ ، ١٣٢ ،  
١٣٧ ، ١٤١ ، ١٤٨ ، ١٥٨ ، ١٨٨ ، ٢٠٧ ، ٢٨٤ ،  
٣٤٥ ، ٣٩٤ ، ٤٥٤ ، ٤٥٦ ، ٤٦٤ ، ٤٩٨ ، ٥٠٥ ،  
٥١٨ .  
ارشادات اخراجية ٧ ، ٢٢ ، ٤١ ، ٥٣ ، ١٤٢ ،  
١٦٩ ، ١٧٥ ، ١٨٦ ، ٢٠١ ، ٢٤١ ، ٢٩١ ، ٣١٢ ،  
٣٢٤ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤٥ ، ٣٦٦ ، ٤١٩ ، ٤٧٤ ،  
٥٠٩ .  
ارشادات خشية ٢٤ .  
ارلكيناد ٢٥ ، ٥٧ ، ٨٩ ، ٢٠٠ .  
أزمة ٢٦ ، ١١١ ، ١٩٧ ، ٢٨٨ ، ٣١٣ ، ٤٧٢ ،

١٠ ، ٢١ ، ٤٥ ، ١٢٠ ، ٢٠٥ ،  
٢٨٠ ، ٣٣٧ ، ٣٦٧ ، ٤١٩ ، ٤٢٦ ، ٤٥٠ ، ٤٥٢ ،  
٤٥٥ ، ٤٨٢ ، ٥١٤ .  
ايهام ٦٠ ، ١٦٦ ، ٣٨٥ .  
أبولوني / ديونيزي ٢ ، ٧٤ .  
ايلوغوس ٣٠ ، ١٥٢ .  
اجتماع الفنون ٧٦ ، ٢٠٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٧ ، ٤٣٩ ،  
٤٩١ .  
احفال ٣ ، ٤ ، ١٩ ، ٣١ ، ١٣٠ ، ١٦٠ ، ٢٣٩ ،  
٢٥٦ ، ٢٧٣ ، ٢٩٦ ، ٣١٠ ، ٣٦٧ ، ٣٧٨ ، ٣٩٥ ،  
٤٠٩ ، ٤٢٥ ، ٤٣٤ ، ٤٧٣ ، ٥١٣ .  
احتفالي / طقسي (مسرح-) ٤ ، ١٩ ، ٣٨ ، ٩٢ ،  
١٠٢ ، ٢١٧ ، ٢٧٦ ، ٢٩٧ ، ٤٤٧ ، ٤٧٤ ، ٤٩٢ .  
احتفالية ٦ ، ١٩ ، ٢٨٠ .  
احدوتة ١٧٢ .  
اخراج ٧ ، ١٣ ، ١٦ ، ٢٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٦١ ، ٧٦ ،  
٩٩ ، ١٠٥ ، ١١٣ ، ١١٨ ، ١٢٧ ، ١٤١ ، ١٥٥ ،  
١٦٢ ، ١٧٧ ، ١٨٥ ، ١٨٧ ، ٢٠١ ، ٢٠٦ ، ٢١٠ ،  
٢١٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٩ ، ٢٣٢ ، ٢٤٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٧ ،  
٢٧٥ ، ٢٧٧ ، ٢٧٩ ، ٢٨٦ ، ٢٩٢ ، ٢٩٤ ، ٣٠٠ ،  
٣٢٨ ، ٣٤٠ ، ٣٦٧ ، ٣٧٢ ، ٤١٨ ، ٤٢٢ ، ٤٢٩ ،  
٤٣١ ، ٤٣٨ ، ٤٤١ ، ٤٤٨ ، ٤٥٤ ، ٤٥٦ ، ٤٧٥ ،  
٤٨١ ، ٤٩٣ ، ٥٠٣ ، ٥٠٨ ، ٥١٨ .  
أخلاقيات ١٣ ، ٣١ ، ٦٤ ، ١٧٥ ، ١٩٥ ، ٢١٨ ،  
٢٤٢ ، ٢٧٣ ، ٢٩٠ ، ٣٧٩ ، ٤٢٣ ، ٤٧١ .  
أداء الممثل ٧ ، ١٤ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٣٤ ، ٤٠ ، ٤٣ ،  
٤٧ ، ٥٤ ، ٦١ ، ٦٧ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٦ ، ٩١ ، ٩٣ ،  
٩٨ ، ١٠٥ ، ١١٣ ، ١٢٠ ، ١٣٦ ، ١٤٠ ، ١٤٨ ،

- أعضاء مقلعة خشية ٣٩، ٣١٥.
- أطار خشية ٣١٥
- أطفال (مسرح-) ٢١، ٤١، ١٥٣، ١٧٧، ٢١٠، ٢١٣، ٤٠٩، ٤٤٨.
- اعلاد ١١، ٤٣، ٤٤، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢١٠، ٢٥١، ٣٣٥، ٣٦٧، ٤١٩، ٤٥٦، ٤٦٢، ٥٠٨، ٥١٩.
- اعلاد ممثل ١٠، ٢١، ٤٢، ٤٧، ٦٢، ٦٧، ٨١، ٩٠، ٩٣، ١١٣، ١١٩، ١٧٠، ٢٧٧، ٢٩٢، ٣٦٢، ٤١٨، ٥١٢.
- اعراف (مسرحية) ٥، ٧، ١٤، ٢٤، ٣٣، ٥٠، ٥١، ٧١، ٧٦، ٧٩، ٩٣، ١١١، ١٢١، ١٤٢، ١٥٩، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٦، ١٨٣، ١٨٧، ١٨٩، ١٩٤، ٢٠٦، ٢١٧، ٢٣١، ٢٤١، ٢٤٦، ٢٤٩، ٢٥٤، ٢٥٧، ٢٦٨، ٢٧٥، ٢٧٧، ٢٩٣، ٢٩٨، ٣٠٠، ٣٠٥، ٣١٤، ٣١٨، ٣٢٧، ٣٥٢، ٣٥٨، ٤١٤، ٤٠٥، ٤٠٠، ٣٩٧، ٣٧٣، ٣٦٧، ٣٦٥، ٤١٦، ٤١٨، ٤٢١، ٤٢٥، ٤٢٩، ٤٥٣، ٤٦٣، ٤٦٥، ٤٧٥، ٤٧٨، ٤٨١، ٤٩٧، ٥١٨، ٥٢٤.
- اغون/مساجلة ٥٤، ٣٧٧، ٣٩٤، ٣٩٧.
- أفق التوقع ٥٦، ١٥٩، ٢٥٧، ٤٠٦.
- اقتباس ٤٤، ٤٦.
- أقنعة (عرض-) ٣٩، ٥٦، ٨٩، ١٦٠، ٢١٥، ٢٢٥، ٣٢٠، ٣٤٥، ٣٥٦، ٣٥٦.
- اكتشافاغانزا ٥٧، ٨٩، ١٠٩، ٣٨٧.
- اكسوار ١١، ٢٣، ٣٣، ٣٨، ٥٣، ٥٧، ٧٩، ١٨٩، ١٩٩، ٢١٤، ٢٤١، ٢٦٣، ٢٦٦، ٢٦٨، ٣٢٦، ٣٢٩، ٣٣٩، ٤٣٥، ٤٤٠، ٤٧٦، ٤٨٦.
- التياس ٥٨، ١١١، ٢٥٨، ٣٠٢.
- اللة إلهية ٥٨، ٣٠٢، ٤٧١.
- القاء ١٠، ١٤، ٤٧، ٥٤، ٦٠، ٧٩، ٨٠، ٨٦، ١٢٤، ١٣٦، ١٤٠، ١٥٧، ١٧٧، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٦، ٢٤١، ٢٧٧، ٢٩٥، ٣٧١، ٣٩٩، ٤٢٨، ٤٢٩.
- ألم ١٢٥، ٤٠٣.
- أمثال ٦٥، ٣٢٥، ٣٤٧، ٤٥٤.
- أمثلة ٣٠، ٣٤، ٦٢، ٨٥، ١٣٨، ٢١٧.
- انترلود ٣٤٧.
- انترمزو ٣٤٦.
- انثروبولوجيا (والمسرح) ٥، ٣٦، ٥٨، ٦٥، ٨٦، ١٠٥، ١٥٤، ٢٥٦، ٢٨٦، ٣٢١، ٣٣٨.
- أزمة أساسية ٢٦.
- استطفا مسح ٢٧، ٣١٧، ٣٤٥، ٥٠٢.
- استعراض ٢٧، ٣٠٩، ٣٥٠.
- استعراض افتتاحي ٣٤٦.
- استقبال ١٩، ٢٧، ٥٦، ٦٦، ٧٠، ٩٣، ١١٥، ١١٧، ١٣١، ١٤٨، ١٥١، ١٦١، ١٩٨، ٢٥٥، ٢٥٧، ٣١٨، ٣٤٠، ٤٠٦، ٤١٦، ٤٢٦، ٤٧٤، ٥٠٣.
- استغلال ٢٩، ٨٥، ١٢٤، ١٥٢، ٢٤٧، ٣٤٦، ٣٧٧، ٤٧١، ٤٩٥.
- أسرار ٣٠، ٣٨، ٧٤، ٨٥، ١٩٥، ٢١٠، ٢١٥، ٢١٨، ٢٣٩، ٢٤٢، ٣٣٦، ٣٤٥، ٤٢٣، ٤٧١، ٤٧٧، ٤٩٥.
- اسقاط ٦٤، ٢٦٠، ٤١٢، ٤٣٨.
- استكش ٣١، ٣٠٦، ٣٠٨، ٣٤٧، ٣٧٧، ٤٥١.
- أسلبة ٩، ١٦، ٣٢، ٣٣، ٤٣، ٨٠، ١١٤، ١٤٧، ١٩٠، ٢١٢، ٢٧٤، ٢٧٥، ٣٥٧، ٣٦٢، ٤١٢، ٤٤٤، ٤٦٣، ٤٦٥، ٥١٨، ٥٢٨.
- أسواق (مسرح-) ١٦، ٢٥، ٣٥، ٣٦، ٨٢، ٨٩، ١٥٩، ١٦١، ١٦٣، ١٨٣، ١٩١، ٢٦٨، ٣٤٦، ٣٤٨، ٣٧٣، ٣٨١، ٤٠٥، ٤٢٢، ٤٣٤، ٤٧٤، ٤٨٦، ٤٩٦، ٤٩٧، ٥٠٠.
- أشكال فرجة ٢٠، ٣٥، ٣٦، ٥٥، ٧٣، ١١٠، ١١٢، ١٢١، ١٦١، ١٧٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٨، ٢٦١، ٢٧٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٣٠٦، ٣١٩، ٣٢٣، ٣٥٦، ٣٦٨، ٣٨٣، ٤٠٧، ٤٢٢، ٤٣٤، ٤٤٤، ٤٦٨، ٤٧٩، ٤٨٣، ٤٨٥، ٥٠٢، ٥١٥.
- أشكال مسرحية ٦، ٢٢، ٣٥، ٣٧، ٧٣، ١٠١، ١٠٦، ١١٠، ١٣٢، ١٥٩، ٢١١، ٢٤٧، ٢٥٨، ٢٧٢، ٢٧٦، ٢٧٩، ٢٨١، ٢٨٤، ٢٨٩، ٣٠١، ٣٠٤، ٣١٠، ٣١٧، ٣٢٧، ٣٣٥، ٣٥٦، ٣٧٦، ٣٩٩، ٤١٥، ٤٢٣، ٤٤٣، ٤٥٢، ٤٦٣، ٤٦٩، ٤٨١، ٥٠٢، ٥١٨، ٥٢٢، ٥٢٦.
- أضاعة ٧، ١٥، ٢٣، ٣٨، ٤٤، ٥٦، ٨٣، ٨٧، ٩٢، ١٢٠، ١٣٦، ١٤٣، ١٧٧، ١٩٢، ٢٠١، ٢١٧، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٢٩، ٢٤١، ٢٦٣، ٢٦٥، ٢٩٢، ٢٩٤، ٣٠٩، ٣٢٥، ٣٣٢، ٤٠٥، ٤٢٠، ٤٢٢، ٤٢٧، ٤٣٥، ٤٣٨، ٤٤٤، ٤٥٥، ٤٥٩، ٤٦١، ٤٧٤، ٤٨٩، ٤٩٣، ٥١١.



انتريميس ٣٤٧.

انقلاب ٥٩، ٦٨، ٦٩، ١٢٥، ١٣٦، ١٤٧، ١٧٨،  
١٨٨، ٢٢٠، ٣١٣، ٣٤٢، ٣٨١، ٤٠٣، ٤٦٦،  
٤٩٨، ٥٠٥.

انكار ٢٨، ٦٩، ٩٢، ٩٨، ١٠١، ١٣٣، ١٥١،  
٤٠٧، ٤١٦، ٤٣٦.

أنواع مسرحية ٨، ٢٢، ٣٧، ٥٣، ٥٩، ٦٩، ٧٢،  
٧٣، ٩٤، ٩٦، ١٠٢، ١٠٦، ١١٠، ١٢٣،  
١٢٩، ١٣١، ١٦٠، ١٦٦، ١٧٣، ١٧٨، ١٨٠،  
١٨١، ١٩٥، ٢١٥، ٢٢٠، ٢٥١، ٢٧٣، ٢٧٤،  
٢٧٦، ٢٨١، ٢٨٤، ٢٩٠، ٢٩٧، ٣٠٧، ٣١٠،  
٣١٧، ٣٥٨، ٣٧٦، ٣٨٣، ٤٠١، ٤٠٧، ٤١١،  
٤٢٣، ٤٤٣، ٤٦٨، ٤٧٩، ٤٩٦، ٥٠٢، ٥١٩،  
٥٢٣.

أوبرا ٥٣، ٥٧، ٧٥، ٧٨، ٨١، ٨٣، ٩٨، ٩٩،  
١٠٨، ١١٠، ١٥٦، ١٥٩، ١٦٥، ١٧٧،  
١٨٤، ٢٠٣، ٢١٦، ٢٢٤، ٢٣٠، ٢٣٣، ٢٤٧،  
٢٦٥، ٣١٤، ٣٢٠، ٣٤٦، ٣٥٣، ٣٧٤، ٤١١،  
٤٤٣، ٤٦١، ٤٩١، ٤٩٦.

أوبرا بالاد ٧٧، ٧٨، ٨٣.

أوبرا باليه ٩٨.

أوبرا بكنين ٣٤، ٥٠، ٦٧، ٧٧، ٧٨، ٨٨، ١٦٣،  
١٧٠، ١٨٩، ٢٢٧، ٢٧٦، ٣٠٧، ٤٠٥، ٤٤٣،  
٤٨٤.

أوبرا تهرجية ٣٥، ٧٧، ٨١، ٨٢، ٤١١، ٤٤٣،  
٤٩٦.

أوبرا جلدية ٨١.

أوبرا مضحكة ٧٧، ٧٨، ٨٢، ٨٣، ١٠٩، ٣٤٨،  
٤١١، ٤٩١، ٤٩٦.

أوبريت ١٢، ٧٧، ٧٨، ٨٢، ٨٣، ١٠٩، ١٥٦،  
٢٣٦، ٣٤٨، ٣٨٧، ٤٤٣، ٤٩١، ٤٩٦.  
اوتوساكرمنتال ٣١، ٨٤، ١٦٢، ١٨٣، ٢١٥،  
٢١٨، ٣٨٣، ٤٤٩.

إيقاع ٥٠، ٨٥، ٨٧، ١٤٢، ١٦٩، ١٧٦، ٢٣٨،  
٢٩١، ٣٠٩، ٣٢٧، ٣٧٤، ٣٨٥، ٤٣٢، ٤٦١،  
٤٩٢، ٥١٠.

ايكيكليما ٢١٥، ٤٧٥.

ايما ١٥، ١٩، ٢٥، ٢٥، ٤٣، ٤٨، ٥٧، ٨١،  
٨٧، ١١٣، ١٧٠، ١٧٧، ١٨٧، ٢٠٠، ٢٢٧،  
٢٩١، ٣٠٦، ٣٥٦، ٣٦٤، ٣٧٨، ٣٩٠، ٣٩١.

٤٠٥، ٤٢٢، ٤٤٧.

ايهام ٩، ٢٢، ٣٠، ٣٩، ٤٠، ٤٨، ٥٢، ٤٢٢،  
٥٧٠، ٥٧٦، ٥٩١، ٥٩٤، ٥٩٧، ٥٩٨، ١٠١، ١١٥،  
١٣١، ١٣٧، ١٣٩، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٧، ١٥٨،  
١٦٥، ١٨٤، ١٩١، ١٩٨، ٢٠٢، ٢١٤، ٢٢٤،  
٢٣٦، ٢٣٩، ٢٤٧، ٢٥٠، ٢٦٦، ٢٦٨، ٢٧٠،  
٢٧٧، ٢٩٣، ٣٠٠، ٣١٤، ٣٢١، ٣٧٣،  
٣٩٤، ٣٩٥، ٤٠٠، ٤٠٥، ٤٠٨، ٤١٤، ٤١٦،  
٤٢٧، ٤٣٣، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٩، ٤٥٧، ٤٦٣،  
٤٦٥، ٤٧٤، ٤٨٣، ٤٩٠، ٥١٦، ٥٢٤، ٥٢٦.

## ب

بارودي ٩٦.

باروك (مسرح) ٣، ٦٩، ٧١، ٩٦، ١٢٦، ١٢٩،  
١٣١، ١٣٧، ١٦٧، ١٧٩، ٢١٥، ٢٣٣، ٢٣٦،  
٢٨٥، ٢٩٠، ٢٣٠، ٣٥٢، ٣٧٠، ٣٧٩، ٣٨٣،  
٤١٨، ٤٣٦، ٤٦٣، ٤٦٧، ٤٧٢، ٤٩٥.

باسو ٣٣٤، ٣٤٧.

باليه ٣٥، ٤٤، ٥٧، ٨٢، ٩٨، ٩٩، ١٧٠، ٢٠٠،  
٢١٦، ٢٢٥، ٢٢٧، ٢٦٥، ٣٧٤، ٤٠٧، ٤٢٢،  
٤٤٠، ٤٤٩.

باليه ايمائية ٩٨.

باليه بانتوميم ٨٩، ٢٠٠.

باليه حدث ٩٨.

باليه حديثة ٩٩.

باليه روسية ٩٩، ٢١٦، ٢٢٤، ٣٧٤، ٤٠٠، ٤٢٢.

باليه سويلية ٩٩.

باليه كلاسيكية ٥٠، ٩٨، ٩٩.

براغماتية ١٧٧، ٢٥٥، ٢٥٦.

برولوغوس ١٥٢.

بروفة جنرال ٥٠٣.

بساط (عرض) ٦، ٣٧.

بسيكودراما ٢١، ٩٣، ١٠٠، ١٠١، ١٣٣، ٢١٤،  
٢٩٧، ٤٤٢، ٤٥١.

بطل ٦٨، ٧١، ٩٧، ١٠٢، ١٠٣، ١١٦، ١٢٤،  
١٢٨، ١٣٠، ١٣٥، ١٣٦، ١٤٧، ١٦٤، ١٨٠،  
١٨٨، ٢٢١، ٢٤٢، ٢٧٢، ٢٨٤، ٢٨٩، ٣٠٢،  
٣١٣، ٣٢٤، ٣٥٣، ٣٦٢، ٣٦٥، ٣٩٤، ٤٠١،  
٤٠٨، ٤٧٠، ٤٨٥، ٤٩٤، ٤٩٨، ٥٢٦.

٢٥٨، ٢٦٥، ٢٦٨، ٢٧٩، ٣٢٣، ٤٤٢، ٤٥٢،  
٤٥٣، ٤٥٦، ٤٧٤، ٥١٥.

تدريب ٤٩، ٦٧، ٤٥٣، ٤٨١.  
تراجيديا ٣، ٥، ٢٩، ٣٨، ٣٩، ٥٥، ٥٨، ٥٩،  
٦١، ٦٨، ٧١، ٧٢، ٧٥، ١٠٣، ١٠٧، ١٠٨،  
١١٠، ١٢٢، ١٢٨، ١٣٠، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٢،  
١٤٧، ١٦٠، ١٦٣، ١٦٨، ١٧٨، ١٨٠، ١٨٨،  
١٩٥، ٢٠٨، ٢١٤، ٢٢٠، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٣٢،  
٢٤٢، ٢٧١، ٢٨١، ٢٨٤، ٢٩٠، ٢٩٧، ٣٠٢،  
٣١٢، ٣٢٤، ٣٣٥، ٣٤١، ٣٦٣، ٣٦٦،  
٣٧١، ٣٨٣، ٣٨٤، ٤٠١، ٤٠٧، ٤١١، ٤١٤،  
٤٢٢، ٤٣٣، ٤٤٩، ٤٦٧، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٩٦،  
٥٠٩، ٥٢٣.

تراجيديا انتقام ١٢٨، ٤٣٧.  
تراجيديا انسانية ١٢٥، ٣٤٢، ٣٧١.  
تراجيديا بطولية ١٢٨.  
تراجيديا خليط ١٢٨.  
تراجيديا قديمة ٢٠٣.  
تراجيكوميديا ٧٢، ٩٦، ١٢٨، ١٥٦، ١٧٨، ١٩٥،  
٣٨٤، ٣٨١.

تراجيكوميديا رعبية ١٢٩، ٢٢٥.  
ترميز ٢٣١، ٢٥٤، ٤٠٩.  
تأسيس ٢٦١، ٤٦١.  
تشخيص ١٤، ١٨.

تشويق ٥٦، ٥٩، ٦٩، ١١١، ١٦٦، ١٩٦، ١٩٨،  
٢٠١، ٢٢٠، ٢٣٩، ٤٠٦، ٤٦٨.  
تصنيفات جمالية ٧٣، ٢٢٦، ٣٠٤، ٣١٦، ٣٢٩،  
٤٠١، ٤٠٦، ٤٦٨.  
تظهير ٢٢، ٢٧، ٧٠، ٧٣، ٩٢، ١٠١، ١٠٢،  
١٢٤، ١٣٠، ١٣٢، ١٣٨، ١٤٧، ١٨٨، ١٩٧،  
٢٠٢، ٢٩٧، ٣١٦، ٣٤٤، ٣٧٦، ٣٩٨، ٤٠٣،  
٤٠٦، ٤١٤، ٤٣٢، ٤٤٦، ٤٥١، ٤٧٠، ٤٩٨،  
٥٠٢.

تعبير درامي ٣٩٩، ٤٥٠.  
تعبيرية (والمسرح) ٩، ١٣٤، ٢٠٨، ٢٢٥، ٢٤٣،  
٢٧٠، ٢٩٤، ٥٢١.  
تعاطف ١٧، ١٢٤، ١٤٧، ١٨٨، ٤٠٣.  
تعرف ٥٩، ٦٨، ١١١، ١١٥، ١٦٥، ١٣٦، ٤٦٦.  
تعليمي (مسرح) ٣٨، ٨٤، ١٣٧، ٢١٨، ٢٥٠،  
٣٢٣.

بطل مضاد ١٠٤، ٣٦٢.

بطولي مضحك ١٠٨.

بنائية والمسرح ١٠٤، ١١٣، ٢١٦، ٢٤٣، ٢٦٦،  
٣٤٠، ٤٢٢.

بنية مسطحة ١٠٦، ١٦٧، ٢٧٢، ٢٨٨، ٣٤٢،  
٣٥٤، ٣٥٨، ٣٧١، ٥٠٨، ٥٢٥.

بنية عتيقة ١٠٦، ١٦٧، ٢٧٢، ٢٨٨، ٣٤٢، ٣٥٤،  
٣٥٨، ٣٧١، ٤٧٦، ٥٢٥.

بنوية ٢٧، ٧٤، ١٠٥، ١٠٩، ١٥٥، ١٧٤، ١٧٩،  
٢٧١، ٢٨٦، ٣٠٣، ٣٣٨، ٣٤٤، ٥٠٦.

بورلسك ٥٧، ٩٠، ١٠٧، ١٠٩، ٢٩٧، ٣٠٧،  
٣٢٩، ٣٣٥، ٣٤٧، ٣٧٦، ٣٨٤، ٣٩١، ٤١٠،  
٤٧٠.

بورلينا ١٠٨، ١٠٩.

بولقار (مسرح-) ٣٥، ٤٧، ٦٠، ١١٠، ١١٨،  
١٣١، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٦، ١٥٩، ١٦٦، ١٦٨،  
١٧٣، ١٩٦، ٢٥٨، ٢٩٥، ٣٠١، ٣٣٥، ٣٤٩،  
٣٧٢، ٣٧٣، ٣٨٥، ٤٠٩، ٤٩٧، ٥١٥، ٥١٨.

بونراكو ١١٢، ٢٧٦، ٣٦١.

بونوية أو علم التجاور ٣٢١، ٣٤٠.

بيوميكانيك ١١٣، ١٧٠، ٢١٦، ٣٣٢، ٤٢٢.

## ت

تأثير ٢٧، ٧٠، ٧٣، ١١٥، ١٣٠، ١٣٩، ١٨٨،  
٢٠٧، ٢٠٩، ٢٦٥، ٢٩٦، ٣١٨، ٣٧٧، ٣٩٤،  
٤٠٣، ٤٢٦، ٤٥٦، ٤٦٣، ٤٦٦، ٤٦٨، ٤٧٠،  
٤٨٢، ٤٩٦، ٤٩٧، ٥٠٢، ٥١٦، ٥٢٢.

تأثير غرابية ١١٥.

تأثير واقعي ١١٥، ٥١٦.

تأريخية ١١٦، ٤١٧، ٤٥٧.

تاويل ١١٦، ١٧٣، ٢٨٥، ٣١٨، ٣٥٤، ٥٠٣.

تجاري (مسرح) ١١٠، ١١٨، ١٥٩، ١٨١، ٣٠١،  
٣٨٨، ٣٣٥.

تجريب (والمسرح) ٢، ٧، ٩، ٤٨، ٦٨، ١٠٥،  
١١٨، ١٢٠، ١٩٣، ٢١٦، ٢٥٣، ٢٨٠، ٣٢٣.

٤٢٩، ٤٣٧، ٤٤٢، ٤٤٨، ٤٥٢، ٥١٤، ٥٢٠.

تحريري (مسرح) ٦، ٢٠، ٣٧، ٣٨، ١٢١، ١٣٨،  
١٤٩، ١٥٠، ١٥٣، ١٥٨، ٢١٣، ٢١٦، ٢٣٩.

تغريب ١٧، ٢٥، ٢٧، ٣٠، ٣٤، ٧١، ٩٤،  
١١٤، ١١٥، ١٣٩، ١٥٢، ١٦٥، ٢٠٧، ٢٣٩،  
٢٥٠، ٢٧٧، ٢٧٨، ٣٢٣، ٣١٨، ٣٥٧، ٣٦٣،  
٣٦٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٢٢، ٤٣٧، ٤٤٢، ٤٥٧،  
٤٧٠، ٤٩٢، ٥١١.

تنطبع ٢٦، ٣٢، ٣٩، ٥٢، ٨٧، ١٠٧، ١٤١،  
١٦٤، ١٨٢، ١٩٨، ٢٠١، ٢٢٤، ٢٣٩، ٢٤٧،  
٢٥٩، ٣٤٥، ٣٦٧، ٣٧١، ٣٨٣، ٤٣٢، ٤٥٨،  
٤٩٠، ٥٢٥.

تكوين العمل ١٠٥.

تكميية (والمسرح) ١٤٥، ٢٤٣، ٣٤٠.

تلفزيون (والمسرح) ١٤٥.

تمثل ١٥، ١٧، ٢٢، ٢٨، ٥٢، ٦٢، ٧٠، ٧٧،  
٩٢، ٩٨، ١٠١، ١٠٢، ١١٥، ١٣٠، ١٣٣،  
١٤٠، ١٤٧، ١٨٨، ٢٠٢، ٢١٠، ٢٩٥، ٣١٨،  
٣٥٧، ٣٦٤، ٣٩٤، ٤٠٨، ٤١٤، ٤٣٢، ٤٥٧،  
٤٧٠.

تنسرح ٢٤٥، ٤٦٢.

تنشيط مسرحي ١٢٢، ١٤٩، ٤٤٨-٤٤٩.

تتقيم ١٨، ٤٨، ٦٠، ٣٧١، ٤٤٩.

تنظيم جماهري ٦٠.

تواصل ١٤، ٢٣، ٥٢، ١٠٢، ١٢٠، ١٥٠، ١٥٣،  
١٥٩، ١٦٩، ١٧٥، ١٨٦، ١٩٣، ١٩٨، ٢٠٢،  
٢٣١، ٢٥١، ٢٥٥، ٢٩٩، ٣٤٠، ٣٦٤، ٤٤٧،  
٤٦٤، ٥٠٢.

توجه للجمهور ٢٩، ١٥٢، ١٥٨، ١٦٨، ١٧٦،  
١٨٧، ٢٥٠، ٢٥٨، ٤٥٦، ٤٦٣.

تيمة ٢٠، ١٠٦، ١٥٣، ٣٠٤، ٣٣٣، ٣٥٠.

ث

ثارتويلا ١٥٦، ٣٠٧، ٣٨٧، ٤٤٣.

ثارتويلا مصفورة ٣٤٧.

ثلاثية ٥، ١٥٦، ٤٥٣.

ج

جامعي (مسرح-) ١٥٧، ٤٠٩، ٤٤٩.

جلار رابع ١٧، ٥٣، ١٥٢، ١٨٣، ٢٤٨، ٢٨٥.

٣١٥، ٤٥٩، ٤٧٥.

جريدة حية (مسرح-) ١٧١، ١٥٨، ٢٠٣، ٣٥٩،  
٤٤٢، ٥٢٠.

جمهور ١٧، ٢٧، ٣٢، ٤٥، ٥٥، ٥٦، ٦٦، ٧٤،  
٧٧، ١٠٢، ١٠٧، ١١٤، ١١٩، ١٢٢، ١٢٩،  
١٣٨، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٩، ١٦٦،  
١٨١، ١٨٤، ١٩٩، ٢٠٤، ٢١١، ٢٢٢،  
٢٣٦، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٨، ٢٧٦،  
٢٨٥، ٣٠٩، ٣١٤، ٣١٨، ٣٢٠، ٣٢٣، ٣٢٤،  
٣٣٥، ٣٣٦، ٣٤٦، ٣٥٣، ٣٥٦، ٣٦٢، ٣٦٤،  
٣٦٦، ٣٧٣، ٣٧٧، ٣٩٨، ٤٠٦، ٤٠٩، ٤١٣،  
٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٩،  
٤٤٢، ٤٤٤، ٤٥٠، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٦٠، ٤٦٣،  
٤٧٣، ٤٧٥، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٩٦، ٤٩٩، ٥١٣،  
٥١٨.

جميل ٢٢٦، ٣١٦، ٣٢٩، ٣٧٠، ٤٠٦.

جهة باحة ٣٧٣.

جهة حليقة ٣٧٣.

جزال (مسرح) ١١٢، ١٤٩، ١٦١، ١٦٣، ٢٥٩،  
٢٦٨، ٢٧٩، ٣٨٠.

جوقة ٤، ١٣، ٢٩، ٥٥، ٦٠، ٧٥، ٨٨، ١٢٤،  
١٤١، ١٤٢، ١٥٦، ١٦٣، ١٧٦، ٢٢٧، ٢٤٢،  
٢٧٠، ٢٧٢، ٣١٩، ٣٣٣، ٣٥٦، ٣٧٧، ٣٧٨،  
٤٥١، ٤٦٣، ٤٧١، ٤٩١، ٤٩٣، ٤٩٦، ٥١٠،  
٥٢٤.

ح

حامل كتاب ٤٧٧.

حبكة ٢٦، ٣٢، ٣٣، ٥٨، ٥٩، ٦٨، ٩٨، ١١١،  
١١٨، ١٢٤، ١٣٧، ١٤٢، ١٤٦، ١٥٦، ١٦٦،  
١٧٢، ١٧٨، ٢٠٠، ٢٢٠، ٢٢٩، ٢٤٩، ٢٧٣،  
٢٨٩، ٢٨٩، ٢٩٠، ٣٠٢، ٣٠٥، ٣١٢، ٣٣٤،  
٣٤٧، ٣٦١، ٣٨٧، ٣٨٣، ٣٨٥، ٣٨٧،  
٣٨٩، ٣٩١، ٤١٦، ٤٢٨، ٤٥٧، ٤٩٨، ٥١٠،  
٥٢٦.

حبكة تقليدية ١٣٥.

حبكة متوترة ٦٩، ١٦٦.

حدث (حضر) ٣١٠، ٤٢٢، ٤٤٢، ٥١٣.

حدث مفاجئ ٦٩، ٣١٠، ٣١٣، ٤٢٢، ٤٤٢.

## خ

خاتمة ٢٦، ٣٠، ٥٨، ٦٨، ٨٧، ١٠٧، ١٢٤،  
١٢٩، ١٣٦، ١٣٩، ١٤٢، ١٧٠، ١٧٨، ٢٢٠،  
٢٤٩، ٢٨٤، ٢٩١، ٣٠٢، ٣١٨، ٣٥٨، ٣٧١،  
٣٧٦، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٩، ٤٥٨، ٤٦٧، ٤٧٠،  
٤٧١، ٤٩٧، ٥٠٠، ٥٠٥، ٥٢٥.  
خادم/خادمة ١٨٠، ٢٧٣، ٣٣١، ٣٦٥، ٣٨٤.  
خاتقة ٦١، ١٣٨، ١٥٢، ١٦٤، ٣٧٨.  
خلع بصر ٨-٩، ٣٩، ٥٨-٥٧، ٩٢، ٢١٥،  
٢٢٤، ٢٤٦، ٤٠٠، ٤٨٢.  
خاص (مسرح-) ١٨٠.  
خروج جوق ١٢٤، ١٦٤.  
خشبة/صالة ٤٠، ٥٤، ٥٨، ٩٢، ١٠٥، ١١٤،  
١٢٠، ١٣٦، ١٥٢، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٢، ١٨٠،  
١٨٢، ٢١٥، ٢٢٩، ٢٤٦، ٢٦٦، ٢٦٨، ٢٧٩،  
٢٩٥، ٣١٤، ٣١٨، ٣٢٠، ٣٣٨، ٣٦٢، ٣٦٧،  
٣٧١، ٣٧٣، ٣٩٢، ٣٩٥، ٣٩٩، ٤٣٣، ٤٣٥،  
٤٤٧، ٤٥٥، ٤٥٩، ٤٧٤، ٤٧٧، ٤٨٣، ٤٨٩،  
٤٩١، ٥١١.  
خشبة اليزائية ١٨٣، ٢٤٧، ٣٢٠، ٣٧٢.  
خشبة ايطالية ٣١٤.  
خشبة ايهامية ١٨٣، ٢١٦، ٣١٤.  
خصوصية مسرحية ١٨٥، ٣٥٤، ٤٢٥، ٤٦٢،  
٥٠٣.  
خطاب مسرحي ٢٢، ٣٤، ٥٥، ٦٠، ٧٤، ٨٧،  
١١٧، ١٣٦، ١٤٠، ١٥١، ١٥٢، ١٦٥، ١٦٨،  
١٦٩، ١٧٥، ١٨٥، ١٨٦، ٢٤٨، ٢٥٦، ٢٨٥،  
٢٩٠، ٣٤٤، ٣٦٤، ٣٨١، ٣٩٠، ٤٥٨، ٤٦٢،  
٤٩٤، ٤٦٣.  
خطف خلفاً ٢٠١.  
خوف وشفقة ٧٣، ١٠٢، ١٢٤، ١٣٠، ١٤٧،  
١٨٨، ١٩٥، ٢٠٢، ٣٥٣، ٣٧٦، ٣٨٤، ٤٠٣،  
٤٠٦، ٤١٤، ٤٦٦، ٤٧٠.  
خيال ظل ٣٧، ١٨٩، ٢١١، ٢١٩، ٣٤٨، ٤٥٦.

د

دائيات (والمسرح) ٩٦، ١٩٣، ٢٣٠، ٢٥٢، ٣٠٤.

٥١٣

حديث جاني ٣٤، ٥٣، ١٦٨، ١٧٦، ١٨٧.  
حركة ٧، ١٤، ١٦، ٢٣، ٣٤، ٣٥، ٤٠، ٤٧،  
٦٥، ٨١، ٨٦، ٨٧، ٩٨، ١٠٠، ١٠٥، ١١٤،  
١٢٠، ١٤٠، ١٦٨، ١٧٠، ١٧٧، ١٨٧، ١٩٢،  
١٩٩، ٢١٧، ٢٢٤، ٢٢٧، ٢٣٨، ٢٤١،  
٢٧٠، ٢٧٧، ٢٩١، ٣٠٩، ٣١٠، ٣٣٢، ٣٣٩،  
٣٥٧، ٣٦٤، ٣٧٣، ٣٩٠، ٣٩٢، ٣٩٣،  
٤٢١، ٤٣٥، ٤٣٨، ٤٤٥، ٤٤٨، ٤٥٨،  
٤٦٤، ٤٦٩، ٤٧٤، ٤٧٨، ٤٨٥، ٥١١.  
حركة توجه جديد ٢٧٨، ٣٦٣.  
حركة مسارج صغيرة (يابان) ٣٠١.  
حضور ممثل ١٥، ٦٥، ٤٤٥.  
حققي ٣١٦.  
حقيقة مطلقة ٣٧٠.  
حكايًا جنيات ٢٦، ٤٤، ٨٢، ٨٩، ٩٨.  
حكاية ١١، ١٧، ٢٦، ٢٩، ٣٣، ٨٦، ٩٢، ١٠٦،  
١٢٤، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٨، ١٦٦، ١٧١، ١٧٢،  
١٧٨، ٢٣٨، ٢٤٩، ٢٥٣، ٢٨٤، ٣٠٥، ٣١٠،  
٣٣٩، ٣٤١، ٣٥٤، ٣٦٤، ٣٦٦، ٣٧٥، ٣٨٧،  
٣٩٩، ٤٠٧، ٤١٧، ٤٤١، ٤٥٧، ٤٦٦، ٤٧٢،  
٥٠٤، ٥١٦.  
حكواتي ١٨، ٢٠، ٣٧، ١٤١، ١٥٣، ١٧٤،  
٢٥١، ٢٨٠، ٤٣٨، ٤٥٦، ٤٦١، ٤٧٨.  
حلقة ٦، ٣٧، ٢٨١، ٤٣٤.  
حملات (عروض-) ١٧٤، ٣٦٨، ٣٧٩، ٣٩١،  
٤٨٥.  
حوار ٢٣، ٤٥، ٧٦، ٧٨، ٨٣، ٨٧، ١١١،  
١٥١، ١٥٢، ١٥٦، ١٥٧، ١٦٣، ١٦٨، ١٧٥،  
١٨٦، ١٩٨، ٢٠٠، ٢٠١، ٢١٠، ٢١٥، ٢١٨،  
٢٤١، ٢٤٩، ٢٦٥، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٨١، ٢٩٢، ٢٩٥،  
٣٠٥، ٣١٢، ٣٣٩، ٣٤٧، ٣٤٩، ٣٦٦، ٣٧٧،  
٣٨٦، ٣٨٩، ٣٩١، ٣٩٣، ٤١٣، ٤٢١،  
٤٢٨، ٤٤٠، ٤٥٥، ٤٥٨، ٤٦٣، ٤٧١، ٤٧٤،  
٤٨٤، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٦، ٥١٩.  
حزّ لعب ١٤، ٣٦، ٤٠، ١٦٠، ١٨٢، ٢١١،  
٢٣٨، ٢٦٨، ٢٩٨، ٣٤٠، ٣٦٥، ٤٢٧،  
٤٣٣، ٤٣٥، ٤٧٣.

دراماتورجية ١٠، ٢٢، ٧٣، ٨٦، ١٠٧، ١٤٣،  
 ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٢٥، ٢٤٠، ٢٤٢، ٢٨٩، ٣٥٤  
 ٣٧١، ٥٠٣، ٥٠٥.  
 درامي ١٩٥، ٢٠٨، ٢٥٥، ٤٠٢، ٤٣٢، ٤٦٨،  
 ٤٧٢.  
 درامي/ملحمي ٣٧، ١٩٥، ٢٠٧، ٢٠٨، ٣١٣،  
 ٣١٦، ٣٢٧، ٣٦٨، ٤٠٢، ٤١٤، ٤٦٨، ٥٠٤،  
 ٥٠٨.  
 دمي (عروض-) ١٩، ٣٥، ٤١، ٤٨، ٧٩، ١١٢،  
 ١٧٧، ١٨٩، ٢١٠، ٢١٩، ٢٣٠، ٣٤٨، ٣٦١،  
 ٤٥٠، ٤٨١.  
 دمية خارقة ١٦، ٤٨، ١١٣، ١٢٠، ٢١٢، ٢٣٠.  
 دور ٢٠، ٢٤، ٧٩، ١٠١، ١٨٠، ٢١٣، ٢٢٣،  
 ٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٣٥٥، ٣٦٢، ٣٨٩،  
 ٣٩٨، ٤٠٤، ٤٣٦، ٤٧٨، ٥١٠.  
 ديداسكاليا ٢٣  
 ديكور ٧، ١١، ١٥، ٢٣، ٣٤، ٣٩، ٤٣، ٥٣،  
 ٥٨، ٥٧، ٧٦، ٧٩، ٨٣، ٩٢، ٩٨، ٩٩،  
 ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١١١، ١١٤، ١٣٦، ١٤٠،  
 ١٤٥، ١٥٨، ١٦٢، ١٨١، ١٩٩، ٢٠١، ٢١٤،  
 ٢١٨، ٢٢٣، ٢٢٩، ٢٤١، ٢٤٦، ٢٦٥، ٢٦٨،  
 ٢٧٠، ٢٧٥، ٢٧٧، ٢٨٢، ٢٩٤، ٣٠٩، ٣١٥-  
 ٣١٦، ٣١٩، ٣٢٦، ٣٣٩، ٣٤٥، ٣٦٢، ٣٧٢،  
 ٣٧٥، ٣٩٩، ٤٠٧، ٤١٨، ٤٢٢، ٤٢٨، ٤٣٥،  
 ٤٣٨، ٤٤١، ٤٤٤، ٤٤٩، ٤٥٤، ٤٥٦، ٤٦٣،  
 ٤٧٤، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٩، ٥٠٠، ٥١١، ٥١٨.  
 ديكور جوال ١٦٢، ٢١٥.  
 ديكور سمعي ٤٦١، ٤٩٠، ٤٩٢.  
 ديكور متزامن ٣١، ٥٣، ٢١٥، ٢٤٧، ٢٧٤،  
 ٤٨٣.  
 ديني (مسرح-) ٣١، ٣٨، ٧٣، ٨٤، ١٣٨، ١٤٢،  
 ١٥٢، ١٦٠، ١٦٤، ٢١٧، ٢٢٥، ٣٢٠، ٣٦٤،  
 ٣٧٨، ٤٣٤، ٤٤٨، ٤٧١، ٤٨٠.

## ذ

ذائقة ٣١٦، ٥٠٢.  
 ذائقة انفعالية ٤٩، ٩٣.  
 ذروة ٢٦، ٦٨، ٨٦، ١٤٢، ١٦٦، ١٧٨، ٢١٧،

٣١٠، ٣٩٤، ٤١١.  
 دال ٢٥٣، ٣٥٤.  
 دخول (جوقة) ١٢٤، ١٦٤، ٣٧٧.  
 دراسات مسرحية ٥٠١.  
 دراما ٢٤، ٥٩، ٦٩، ٧٢، ١٠٢، ١٠٧، ١١٠،  
 ١١١، ١٢٨، ١٢٩، ١٦٠، ١٨٨، ١٩٤، ٢٠٠،  
 ٢٠٣، ٢٠٥، ٢٠٧، ٢٣٤، ٢٧٠، ٢٩٠، ٣٠٢،  
 ٣٨١، ٣٨٦، ٤١١، ٤٢٤، ٤٦٥، ٤٧٠، ٤٩٧،  
 ٥١٩.  
 دراما أثنية ٥، ١٢٣، ٢١٧.  
 دراما اخاوية ٩٣، ١٦٩، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٣،  
 ٢٣٩، ٢٦٩، ٢٧٤، ٣٣٢، ٤٢٤، ٤٨٩، ٥٢٨.  
 دراما البيزنطية ١٠٣، ١٢٥، ١٢٦، ١٩٤، ١٩٧،  
 ٢١٥، ٣٠٢، ٣٤٥.  
 دراما الانا ٤٩٥، ٥٢١.  
 دراما ايمائية ٨٩، ٢٠٠.  
 دراما بورجوازية ١٠٤، ١٩٥، ٢٣٤، ٣٨٥، ٤٣٠،  
 ٤٣١، ٤٩٧.  
 دراما تاريخية ٧٩، ١٠٤، ١٩٦، ٢٣٦.  
 دراما تلفزيونية ١١٢، ١١٥، ٢٠٠، ٢٠٣، ٢٣٩،  
 ٢٦٩، ٢٨١، ٢٩٥، ٣٥٣، ٤٢٤، ٤٨٩، ٥٢٨.  
 دراما توثيقية ٢٠٣، ٥٢٠.  
 دراما توراتية ١٩٥، ٢١٨.  
 دراما حوض الفسيل ٢٩٥.  
 دراما رمزية ١٩٧.  
 دراما رومانسية ١٩٦، ٢٢٦، ٤٩٧.  
 دراما ساتيرية ١٢٤، ١٦٣، ١٩٥، ٢١٥، ٢٢٢،  
 ٣٥٦، ٤٢٣.  
 دراما سر مقدس ٨٤.  
 دراما شعرية ٢٣٥.  
 دراما صمت ٤٤١.  
 دراما طبيعية ١٩٤، ١٩٧، ٤٣١.  
 دراما غنائية ١٩٧، ٢٠٣.  
 دراما فلسفية ١٩٧.  
 دراما قلداس ١٩٥، ٢١٨.  
 دراما لا بورجوازية ١٩٦.  
 دراما منزلية ٤٣٠، ٤٣١.  
 دراما موسيقية ٢٠٣، ٢٢٤.  
 دراماتورج ١، ١١، ٤٥، ٤٩، ١٥١، ١٧٣،  
 ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٢٣، ٤٢٠، ٤٥٧.

زجل ٣٧، ٥٥، ٨٤.  
 زار ٥، ٣٧، ١٠١، ١٣٢، ٢٩٧.  
 زلة أو خلل ١٠٣، ١٢٤، ١٨٨، ٤٠٣.  
 زمن (في المسرح) ٥، ٨٦، ١٤٢، ١٧٩، ٢٣٨، ٢٨٤، ٣٨٥، ٣١٠، ٣٢٧، ٣٣٨، ٣٤٢، ٤٤٧، ٤٧٣، ٤٩٢، ٥٢٦.  
 زمن احتفال ٢٣٩.  
 زمن حدث ٢٣٨، ٢٤٩.  
 زمن حكاية ٢٤٠.  
 زمن عرض ٢٣٨.  
 زمن فعل درامي ٢٤٠.  
 زمن قراءة ٢٣٨.  
 زمن متفرج ٢٣٩.  
 زي مسرحي ١٤، ٣٤، ٥٣، ٥٨، ٧٦، ٨٠، ٩٨، ١١١، ١٤٥، ١٩٠، ١٩٩، ٢١٧، ٢٢٤، ٢٤١، ٢٦٦، ٢٧٠، ٢٧٧، ٣٠٩، ٣٢٦، ٣٦٢، ٣٧٥، ٤٤٤، ٤٨١.

ساروخاكو ٣٦١، ٣٩١، ٥٠٩.  
 سانفاكو ٣٩١، ٥٠٩.  
 سامر/سعر ٣٧، ١٤١، ٢٤٥، ٢٥١، ٢٧٤، ٢٨٠، ٣٤٨، ٤١٠، ٤٣٤، ٤٣٨.  
 ساييت ٣١، ٣٤٧.  
 ستارة ٣٠، ٤٠، ٥٢، ٥٤، ٧٦، ٧٩، ١١٣، ١٤٣، ١٥٨، ١٦٢، ١٨٤، ١٨٩، ٢٣٩، ٢٤٦، ٢٦٣، ٣١٥، ٣٤٥، ٣٧٣، ٣٩٩، ٤٢٧، ٤٥٩، ٤٩٠.  
 ستارة جليدية ٢٤٦، ٣١٥.  
 ستارة خلفية خشية ٢٤٦.  
 ستارة مقلعة خشية ٢٤٦، ٣١٥.  
 ستوديو ١١٩، ٢٤٨.  
 سرد ٥٣، ٦٨، ٧٩، ٨٧، ١١٢، ١٢٤، ١٤١، ١٦١، ١٧١، ١٧٦، ١٩٤، ٢٠٨، ٢١١، ٢٣٩، ٢٤٨، ٢٥٥، ٢٧٢، ٢٧٦، ٢٨٤، ٢٨٩، ٣٠٢، ٣٤٢، ٣٥٤، ٣٦٣، ٣٦٥، ٤١٣، ٤٣٦، ٤٥٨.

رامزة ١٥٠، ٢٣١.  
 راوي ٣٥، ١٤١، ١٦٥، ٢٤٨، ٢٥١، ٢٨٠، ٤٣٤.  
 رابعة ٥، ٢٢٢، ٢٣٩، ٢٧٧.  
 روبرتوار ١، ٨، ٤٢، ٤٦، ٦٦، ٧٩، ٨٩، ١٢٥، ١٥٧، ١٩١، ٢٠٤، ٢٢٢، ٢٥١، ٢٧٥، ٢٧٨، ٢٣٦، ٣٥٩، ٣٦٣، ٣٦٥، ٣٨١، ٣٨٨، ٣٩١، ٤٢٢، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٤٤، ٥٠٩، ٥١٥.  
 رسالة ٢٨، ١٥٠، ٢٣١، ٤٠٩.  
 رسم (والمرشح) ٢٢٣، ٢٢٧.  
 رعويات ٩٦، ١٢٩، ١٩٥، ٢٢٥، ٢٦٤، ٣١٧، ٣٢٩، ٣٨١، ٤٠٦، ٤٦٨، ٤٨٥، ٥٠٩.  
 رفع ستارة ٣٠، ٣٤٦.  
 رفيع ٧٤، ١٢٦، ١٢٩، ١٦٧، ١٩٧، ٢٢٦، ٢٣٦، ٣١٧، ٣٢٩، ٣٦٨، ٣٨١، ٣٨٤، ٤٠٦، ٤٦٨، ٤٨٥، ٥٠٩.  
 رقص (والمرشح) ٦٧، ٨٢، ١٧٠، ٢٢٦، ٢٢٧.  
 رقصات (جوقة) ١٢٤، ١٦٤، ٢٢٧.  
 ركع ١٨٢.  
 رمزية (والمرشح) ٩، ١٣٤، ١٩٣، ٢٢٤، ٢٢٨، ٢٤٣، ٢٧٠، ٢٨٢، ٢٦٩، ٢٩٤، ٣٣٩، ٤٤٠.  
 روة ١١٧، ٤٧٨.  
 روامز (مشرحة) ٣، ٥، ٢٤، ٢٨، ٣٤، ٥٠، ٥٣، ٧٤، ٧٩، ٩٨، ١٥٢، ١٦٩، ١٨٩، ١٩٢، ٢٢٨، ٢٣١، ٢٤٢، ٢٧٤، ٢٩٠، ٢٩٨، ٣٢٧، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٩٨، ٥١١.  
 رومانسية (والمرشح) ٣٧، ٩٦، ١٣١، ١٣٤، ١٦٧، ٢٠٧، ٢٢٦، ٢٣٣، ٢٤٣، ٢٨٢، ٣١٧، ٣٣٠، ٣٦٩، ٣٧١، ٣٨١، ٤٥٣، ٤٧٠، ٥١٦، ٥٢٥.  
 رومانسية جديدة ٢٣٤.  
 رشيق ٣٢، ٨٤، ٢٣٧، ٣٠٨، ٤٤٣، ٤٩٩.

٤٧٨، ٤٨٣، ٤٩٢، ٤٩٤، ٤٩٦، ٥٠٧، ٥١٩، ٥٢٦.

شخصية أساسية ١٠٢، ٢٧٠، ٣٥٦، ٤٩٤، ٥١٠.  
شخصية شابة أولى ١٠٣، ١٤٧.

شخصية ثانوية ٢٤٩، ٣٦٥.

شخصية معارضة ١٠٤.

شخصية نمطية ٣٤، ٧٩، ٨٨، ٩٤، ١٨٩، ٢١١، ٢١٤، ٢٢٩، ٢٤٢، ٢٤٦، ٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٧، ٣٢٥، ٣٣٥، ٣٤٧، ٣٥٦، ٣٦١، ٣٦٤، ٣٧٧، ٣٨٩، ٣٩١، ٤٨٥، ٤٩٨، ٥١١.

شرطية ٣٣، ٧١، ١١٤، ١٤٧، ٢١٢، ٢٧٥، ٣٣١، ٤٦٧، ٥١٨، ٥٢٨.

شريعة من حياة ١٥٨، ٢٩٤، ٤١٥، ٤٢١، ٤٦٤، ٥٢٢.

شرقي (مسرح-) ٥، ٧، ١٥، ٢٤، ٣٧، ٤٧، ٥٠، ٥٣، ٦١، ٦٥، ٧٤، ٨١، ٨٧، ٩٢، ١٣٩، ١٤١، ١٤٧، ١٦٩، ١٧١، ١٧٦، ١٨٣، ٢١٠، ٢١٤، ٢١٧، ٢١٩، ٢٢٣، ٢٢٦، ٢٣١، ٢٣٩، ٢٤٢، ٢٤٨، ٢٥٤، ٢٧٢، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٨١، ٢٩٠، ٣١٩، ٣٢٢، ٣٢٧، ٣٤٣، ٣٥٧، ٣٦١، ٣٦٤، ٣٨٢، ٣٩٢، ٤٠٥، ٤٠٧، ٤١٢، ٤١٨، ٤٣٦، ٤٣٨، ٤٤٣، ٤٤٦، ٤٥٦، ٤٦٣، ٤٦٥، ٤٧٤، ٤٨٩، ٤٩٠.

شعبي (مسرح-) ١٦، ٣٥، ٣٨، ٨٩، ١١٨، ١٢٢، ١٤٩، ١٦٢، ١٧٠، ١٧٥، ١٨٣، ٢٥٤، ٢٥٨، ٢٦٨، ٢٧٨، ٢٨١، ٢٩٣، ٣٢٠، ٣٩٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٦٣، ٥٠٩، ٥١٩.

شعري (مسرح-) ٢٨١، ٥١٩.

شكل مفتوح / شكل مغلق ٣٨، ٧٤، ١٠٦، ١٧٩، ٢١٠، ٢٨٣، ٢٨٩، ٤٦٣، ٤٧٢، ٥٢٤.

شكل مفتوح ٢٨٥.

شكل مغلق ٢٨٤.

شكلانية والمسرح ٢٨٦، ٥١٩.

## ص

صالة / خشبة ٤٠، ٥٤، ٩٢، ١٢٠، ١٣٦، ١٥٢، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٢، ١٨٢، ٢١٥، ٢٤٦، ٢٦٦، ٢٧٩، ٢٨٨، ٢٩٥، ٣١٤، ٣٢٠، ٤٢٧.

٤٦٣، ٤٧٥، ٤٩١، ٥١١، ٥٢٤.

سريالية (مسرح-) ٩٦، ١٠٠، ١٩٤، ٢٣٠، ٢٤٣، ٢٥١، ٢٧٠، ٣٠٤، ٣١٠، ٣٨٢، ٣٩٤، ٤١١، ٥١٩.

سلطان طلبة ٦، ٣٧، ١٧٥، ٢٥٣، ٤١١.

سمبولوجيا (المسرح) ٥، ٢٧، ٣٦، ٥٨، ٧٤، ١٥١، ١٧٩، ٢٠٧، ٢٣١، ٢٤٤، ٢٥٣، ٢٥٦، ٢٨٦، ٣٠٣، ٣٣٨، ٣٤١، ٣٤٤، ٤٧٩، ٥٠٦، ٥١٠، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١٤١٧، ١٤١٨، ١٤١٩، ١٤٢٠، ١٤٢١، ١٤٢٢، ١٤٢٣، ١٤٢٤، ١٤٢٥، ١٤٢٦، ١٤٢٧، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٠، ١٤٣١، ١٤٣٢، ١٤٣٣، ١٤٣٤، ١٤٣٥، ١٤٣٦، ١٤٣٧، ١٤٣٨، ١٤٣٩، ١٤٤٠، ١٤٤١، ١٤٤٢، ١٤٤٣، ١٤٤٤، ١٤٤٥، ١٤٤٦، ١٤٤٧، ١٤٤٨، ١٤٤٩، ١٤٥٠، ١٤٥١، ١٤٥٢، ١٤٥٣، ١٤٥٤، ١٤٥٥، ١٤٥٦، ١٤٥٧، ١٤٥٨، ١٤٥٩، ١٤٦٠، ١٤٦١، ١٤٦٢، ١٤٦٣، ١٤٦٤، ١٤٦٥، ١٤٦٦، ١٤٦٧، ١٤٦٨، ١٤٦٩، ١٤٧٠، ١٤٧١، ١٤٧٢، ١٤٧٣، ١٤٧٤، ١٤٧٥، ١٤٧٦، ١٤٧٧، ١٤٧٨، ١٤٧٩، ١٤٨٠، ١٤٨١، ١٤٨٢، ١٤٨٣، ١٤٨٤، ١٤٨٥، ١٤٨٦، ١٤٨٧، ١٤٨٨، ١٤٨٩، ١٤٩٠، ١٤٩١، ١٤٩٢، ١٤٩٣، ١٤٩٤، ١٤٩٥، ١٤٩٦، ١٤٩٧، ١٤٩٨، ١٤٩٩، ١٥٠٠، ١٥٠١، ١٥٠٢، ١٥٠٣، ١٥٠٤، ١٥٠٥، ١٥٠٦، ١٥٠٧، ١٥٠٨، ١٥٠٩، ١٥١٠، ١٥١١، ١٥١٢، ١٥١٣، ١٥١٤، ١٥١٥، ١٥١٦، ١٥١٧، ١٥١٨، ١٥١٩، ١٥٢٠، ١٥٢١، ١٥٢٢، ١٥٢٣، ١٥٢٤، ١٥٢٥، ١٥٢٦، ١٥٢٧، ١٥٢٨، ١٥٢٩، ١٥٣٠، ١٥٣١، ١٥٣٢، ١٥٣٣، ١٥٣٤، ١٥٣٥، ١٥٣٦، ١٥٣٧، ١٥٣٨، ١٥٣٩، ١٥٤٠، ١٥٤١، ١٥٤٢، ١٥٤٣، ١٥٤٤، ١٥٤٥، ١٥٤٦، ١٥٤٧، ١٥٤٨، ١٥٤٩، ١٥٥٠، ١٥٥١، ١٥٥٢، ١٥٥٣، ١٥٥٤، ١٥٥٥، ١٥٥٦، ١٥٥٧، ١٥٥٨، ١٥٥٩، ١٥٦٠، ١٥٦١، ١٥٦٢، ١٥٦٣، ١٥٦٤، ١٥٦٥، ١٥٦٦، ١٥٦٧، ١٥٦٨، ١٥٦٩، ١٥٧٠، ١٥٧١، ١٥٧٢، ١٥٧٣، ١٥٧٤، ١٥٧٥، ١٥٧٦، ١٥٧٧، ١٥٧٨، ١٥٧٩، ١٥٨٠، ١٥٨١، ١٥٨٢، ١٥٨٣، ١٥٨٤، ١٥٨٥، ١٥٨٦، ١٥٨٧، ١٥٨٨، ١٥٨٩، ١٥٩٠، ١٥٩١، ١٥٩٢، ١٥٩٣، ١٥٩٤، ١٥٩٥، ١٥٩٦، ١٥٩٧، ١٥٩٨، ١٥٩٩، ١٦٠٠، ١٦٠١، ١٦٠٢، ١٦٠٣، ١٦٠٤، ١٦٠٥، ١٦٠٦، ١٦٠٧، ١٦٠٨، ١٦٠٩، ١٦١٠، ١٦١١، ١٦١٢، ١٦١٣، ١٦١٤، ١٦١٥،

## ع

عائق ٦٠، ٦٩، ١٠٢، ١٠٧، ١٣٧، ١٦٦، ٢٨٩  
٣٠٢، ٣١٣، ٣٤٢، ٣٧١، ٣٨٠، ٣٨٥، ٤٦٩  
٥٠٧.

عاصفة وانفجار (حركة) ٦١، ١٢٨، ١٩٦، ٢٣٤  
٣٧٠، ٤٩٥.

عيت (مسرح-) ٢٢، ٢٦، ٦٣، ٩٦، ١٠٤، ١٢١،  
١٧٧، ١٧٩، ١٩٩، ٢٢٠، ٢٣٠، ٢٤٠، ٢٨٩،  
٣٠١، ٣٠٢، ٣١٤، ٣٢٨، ٣٣١، ٣٤٣، ٣٨٢،  
٣٨٦، ٣٩٤، ٤٠٤، ٤١١، ٤١٧، ٤٢٨، ٤٣٠،  
٤٣٢، ٤٥٩، ٤٦٧، ٤٧٠، ٤٧٣، ٤٩٥، ٥٠٤،  
٥٠٨.

عرض الشخص الواحد ٤٩٣.

عرض منوعات ٤١، ١٠٨، ١١٠، ٢٦٢، ٣٠٦،  
٣٤٧، ٣٤٩، ٣٦١، ٣٨٦، ٣٩١، ٤٤٣، ٤٩٩،  
٥١٥.

عرف واهي ٣٣، ١١٤.

عروض أخائية ١٤، ٣٦، ٣٧، ٨٦، ١٢٠، ٢٢٤  
٣٠٩، ٤٢٠، ٤٢٢، ٥٠٤.

عروض خرساء ٨٩.

عروض صوت وضوء ٤١.

عقدة ٢٦، ٦٨، ١٠٧، ١٣٦، ١٤٢، ١٦٦، ١٧٨،  
٢٢٠، ٢٨٨، ٣٠٢، ٣١٢، ٣٧١، ٤٥٨، ٤٧٢،  
علاقة مسرحية ٢٨، ٢٥٦، ٢٥٨، ٤٠٩، ٤٣٥،  
٥٠٣.

حلبة إيطالية ٦، ١٠، ٢٤، ٥٤، ٧٥، ١١٠، ١٤١،  
١٥٨، ١٨١، ١٨٣، ٢٠٧، ٢١١، ٢١٦، ٢٣٢،  
٢٤٦، ٢٥٧، ٢٦٣، ٢٦٦، ٢٨٥، ٣١٤، ٣٣١،  
٣٣٩، ٣٧٣، ٣٩٩، ٤٠٥، ٤٣٣، ٤٧٤، ٤٨٣،  
٥١٨.

حلبة بصر ٣١٤.

حلبة معجزات ٣١٤.

حلبة ملقن ٤٠، ٥٢، ٥٤، ٩٤، ٣١٦.

علم جمال (والمسرح) ٧٣، ١٣٣، ١٨٥، ١٩٥،  
٢٠٨، ٢٨٤، ٣١٦، ٣٤٥، ٣٥٧، ٤٢٦، ٤٦٨،  
٥٠٢، ٥١٦.

علم حركة ١٦٩، ٣٤٠.

علم مسرح ١٨٥، ٤٦٢، ٥٠٣.

عمارة (مسرحية) ٨٦، ١٢٠، ١٤٦، ١٥٩، ١٨١،

٤٢٨، ٤٢٣، ٤٣٥، ٤٨٣، ٤٩٩.

صراع ١٣، ٢٢، ٢٦، ٥٥، ٥٦، ٦٩، ١٠٢،  
١١١، ١٢٦، ١٦٦، ١٧٩، ١٩٥، ١٩٧، ٢١٠،  
٢٤١، ٢٨٤، ٢٨٨، ٣٠٢، ٣١٣، ٣٣٤، ٣٣٩،  
٣٤٢، ٣٥٤، ٣٧١، ٣٨٧، ٤٠٢، ٤٢١، ٤٢٤،  
٤٣١، ٤٥٧، ٤٧٢، ٤٩٨، ٥٠٤، ٥٠٦، ٥٠٧،  
٥٢٢.

صراع وجداني ٢٩٠، ٣٠٢، ٣١٣، ٤٩٤.

صلف/ تعنت ١٢٥، ٤٠٣.

صمت ٨٧، ١٢٥، ١٨٧، ٢٣٠، ٢٩٠، ٢٩١،  
٤٣٢، ٤٤٠، ٤٩٠.

## ض

ضرورة ٥٢٥.

## ط

طابع احتفالي ٣، ٦، ٩٢، ٤٤٤.

طابع قلبي ٢٩٦، ٢٩٧، ٣١٩، ٤٤٦.

طابع قلبي ٩٢، ٣٦٤، ٤٩١.

طابع لمبي ٤، ٢٩٨، ٣٢٠، ٥١٢.

طابع مؤسلب ٥١١.

طبيعة جميلة ١٩٦، ٢٣٦، ٣٧٠، ٤١٤، ٤٦٦،  
٥٢٤.

طبيعة حقيقية ١٩٦، ٤٦٧.

طبيعية (والمسرح-) ٨، ١٦، ١١٥، ١٣٤، ٢١٦،  
٢٢٩، ٢٤٣، ٢٧٠، ٢٨٢، ٢٩٣، ٣٢٣، ٣٣٧،  
٣٧١، ٣٧٣، ٤٠٤، ٤١٥، ٤١٨، ٤٢١، ٤٢٩،  
٤٤٠، ٤٧٢، ٤٧٥، ٤٩٥، ٥٠١، ٥١٧، ٥٢١.

طقس ٤، ١٦، ١٩، ٦٦، ١٠١، ١٢٣، ١٣٢،  
١٩٤، ٢١٧، ٢٢٧، ٢٤١، ٢٩٢، ٣١٠، ٣١٩،  
٣٩٧، ٤٦٤، ٤٩٢.

طلحي (مسرح-) ١١٠، ١١٩، ١٢١، ١٩٣، ٢٦٩،  
٣٠٠.

## ظ

ظواهر شبه مسرحية ٣٧، ٤٤٤.



٢٢٤، ٢٦٨، ٢٧٥، ٣٣٨، ٣٧٨، ٣٩٨، ٤٣٤،  
٤٣٦، ٤٦٣، ٤٩١.

فرجة شعية ١١٠.

فرغور ٣٧، ١٨٠، ٢٧٤، ٤٧٨، ٤٨٤.

فرقة (مسرحية) ١، ٧، ٨، ٢٩، ٤٥، ٦٦، ١٢٠،  
٢٠٤، ٢٢٢، ٢٥٧، ٢٧٤، ٣٣٦، ٣٨٨، ٤١٨،  
٤٥١، ٤٥٢، ٤٧٩، ٥٠٣.

فرق مرحلة ٣٨٦.

فصل ٣٢، ٣٣، ١٤١، ١٤٣، ٣٣٧، ٤٧٢.

فضاء (مسرحي) ٥، ٩، ١٤، ٢٤، ١٠٥، ١٥٨،  
١٦٩، ٢٢٤، ٢٢٧، ٢٢٩، ٢٣٨، ٢٤١، ٢٦٣،  
٢٦٥، ٢٦٦، ٢٧١، ٢٨٥، ٢٩٧، ٣٠٩، ٣١١،  
٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٦، ٣٣٧، ٣٣٩، ٣٥٤، ٣٧٤،  
٤٢٧، ٤٣٢، ٤٤٧، ٤٥٤، ٤٧٣.

فضاء حركي ١٦٩، ٣٩٥.

فضاء خارج خشبة ٣٣٩، ٣٧٣، ٤٧٥.

فضاء داخلي ٣٤٠.

فضاء درامي ٣٣٩، ٤٧٤.

فضاء على خشبة ٣٣٩، ٣٧٣، ٤٧٥.

فضاء لمعي ٣٤٠، ٣٩٥.

فضاء مفتوح ٣٣٩.

فناء الجامعة ١٥٧.

فعل (درامي) ٥، ٢٩، ٨٦، ١٤٣، ١٦٤، ١٦٦،  
١٧٢، ١٧٩، ١٩٧، ٢٢٠، ٢٣٨، ٢٤٠، ٢٥٠،  
٢٨٤، ٢٨٨، ٣٠٢، ٣١٢، ٣٤١، ٣٦٧، ٣٧٦،  
٣٨٤، ٣٩٤، ٤٠٣، ٤٢٤، ٤٤١، ٤٥٨، ٤٧٢،  
٤٩٨، ٥٠٤، ٥٠٧، ٥٢٥.

فك رومانز ٢٣١، ٤٠٩.

فولكلوري (مسرح) ٢٢٥، ٣٥٠.

فن تشكيل مشهدي ١٢٠، ٢٢٤، ٣١٠.

فن جسد ١٢٠، ٢٢٤، ٣١١، ٤٢٢.

فن شعر ٣٧، ٧٣، ٣١٦، ٣١٨، ٣٤٣، ٣٥٨،  
٣٧٩، ٣٦٩.

فن مسرحي ٣٤٣.

فنون زمانية ٨٦.

فنون مكانية ٨٦.

فواصل ١٣، ٢٢، ٣٠، ٣١، ٦٦، ٧٩، ٨١، ٨٢،  
٨٤، ٨٥، ١٤١، ١٤٢، ١٥٦، ١٨٩، ١٩٥،  
٢٢٧، ٢٤٧، ٢٦٢، ٢٧٧، ٣٣٤، ٣٤٣، ٣٤٥،  
٣٦١، ٣٦٨، ٣٧٨، ٣٩١، ٤٤٣، ٤٨٥، ٤٩٢.

١٨٣، ٢١٤، ٢٤٦، ٢٥٧، ٢٦٥، ٢٦٨، ٣١٤،  
٣١٨، ٣٣٣، ٣٤٠، ٣٩٥، ٤٢٣، ٤٢٥، ٤٢٧،  
٤٢٩، ٤٣٠، ٤٤٢، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٩١، ٥١٣.

صالي (مسرح) ١٥٩، ٢٧٩، ٣٢٢.

عمل تراكمي ٤٩.

عنوان (مسرحية) ١٦٣، ٣٢٤، ٤١١.

عيد ٦، ٤٨٧.

عيد المجانين ٤١١، ٤٨٥.

عين أمير ١٨٤، ٢١٦.

خ

خاناتي ٢٠٨.

خرض (مسرحي) ١١، ٣٤، ٥٨، ٢١٤، ٢٤١،  
٢٤٨، ٣٢٦، ٤٧٦، ٤٩٤، ٥١١.

خروتسك ٥٧، ٧٣، ٧٩، ١٠٨، ١٢٦، ١٢٩،  
١٣٦، ١٦٧، ١٩٠، ١٩٧، ٢٢٦، ٢٧٧، ٣٠٥،  
٣١٧، ٣٢٩، ٣٣٥، ٣٤٥، ٣٦٤، ٣٦٧، ٣٧٦،  
٤٧٠، ٤٨٥، ٥٠٢، ٥٠٩.

خروتسكي ٥٦، ٣٣٥، ٣٧٧.

خستوس ٨٦، ١١٤، ١٤٤، ١٦٨، ١٧٣، ٢٤٣،  
٣٣١، ٣٧٥، ٤٣٢، ٤٥٨.

خستوس أساسي ١٥٤، ٣٠٣، ٣٣٢، ٤٥٨.

خينول كبير ٤٩٧، ٤٩٩.

ف

فودفيل ٣٢، ٣٥، ٦٠، ٨٣، ١١٠، ١١٨، ١٣٧،  
١٦٦، ٢٢٦، ٢٦١، ٣٠٧، ٣٣٥، ٣٤٨، ٣٥٣،  
٣٨١، ٣٨٧، ٤٤٣.

فيديو كليب ٤٩١.

ف

فارسي (المهزلة) ٦٠، ٧٣، ٨٣، ١٦٨، ١٩٥،  
٢١٤، ٢٧٤، ٣٠٤، ٣٣١، ٣٣٤، ٣٤٥، ٣٧٨،  
٣٩١، ٤٦٨، ٤٨٥.

فاعل ٣٠٣، ٥٠٦.

فرانكو أراب ٨٤، ٣٨٢.

فرجة ٣٦، ٥٥، ٧٣، ١١٢، ١٢١، ١٧٤، ١٨٩.

ك

كاباريه ٣٢، ٨٣، ١٣٥، ١٦١، ٣٠٧، ٣٦١، ٣٨٨، ٤٤٣، ٤٥٥.  
 كابوكي ٥، ٧، ٣٤، ٨٨، ١١٣، ٢٢٧، ٢٣٢، ٢٧٦، ٣٦١، ٣٩٢، ٤٥٥، ٤٧٦، ٥٠٩.  
 كاتاكالي ٥، ١٥، ٥٠، ٥٢، ٦٧، ١٦٩، ٢١١، ٢٧٦، ٣٦٣، ٤٥٥.  
 كاتم أسرار ١٦٤، ١٧٧، ١٨٠، ٢١٤، ٢٤٩، ٢٧٣، ٣٦٥، ٤٩٤.  
 كارتة ١٢٨.  
 كاظه ٢٠، ٢١١، ٢٦٤، ٣٦٤، ٣٦٦، ٣٧٨، ٣٨٩، ٣٩١، ٣٩٣، ٤٩٨.  
 كتابة ١٠، ٤٥، ٧٣، ١٢٧، ١٧٤، ٢٠٥، ٢٠٧، ٣٥٤، ٣٦٦، ٤٢٦، ٤٧٥، ٤٨٣، ٥٠٣.  
 كتابة جماعية ٣٦٧.  
 كتابة درامية ٣٦٧.  
 كتابة مسرحية ٢٠٧، ٣٦٧.  
 كتابة مشهدية ٣٦٧.  
 كرتقال ٤، ٣٦، ٥٦، ٧٣، ١٣٣، ١٦٠، ١٧٤، ٢١٣، ٢٧٣، ٢٩٧، ٣٣٠، ٣٣٤، ٣٥٥، ٣٦٧، ٣٧٨، ٣٨٩، ٤١١، ٤٦٨، ٤٨٥.  
 كرتفالي ٣٦٨.  
 كسر إيهام ٥٢، ٦٢، ٧١، ٩٢، ٩٤، ١٣٢، ١٤٠، ١٤٢، ١٥٢، ٢٤٨، ٣١٦، ٤٧٤، ٤٨٣، ٥١١.  
 كلاسيكية ٣٧، ٦٩، ٧٣، ٩٦، ٩٩، ١٢٦، ١٢٩، ١٣١، ١٤٤، ١٦٧، ١٧٠، ١٧٨، ١٩٥، ٢٢٦، ٢٣٣، ٢٨٤، ٣١٢، ٣٣٠، ٣٥٢، ٣٥٧، ٣٥٩، ٣٦٩، ٤٠٣، ٤٣٧، ٤٦٦، ٤٧١، ٥٢٣.  
 كواليس ٥٣، ١٥٨، ١٦٢، ١٨٣، ٢٤٦، ٢٤٤، ٢٩٥، ٣١٥، ٣١٩، ٣٣٩، ٣٧٢، ٤٣٥، ٤٧٥، ٤٧٧، ٤٨٣، ٤٨٩، ٤٩١، ٥١١.  
 كوتي ياتام ٣٦٥.  
 كوزال ٧٤٧، ٣٢٠.  
 كوريفراف ٣٧٣، ٣٨٧.  
 كوريفرافيا ٩٩، ١٠٠، ٢٢٧، ٣٠٩، ٣٧٣، ٣٨٧.  
 كومبارس ٢٧٣، ٣٧٥، ٤٩٣.  
 كوميليا ٢٩، ٤٧، ٥٥، ٥٨، ٥٩، ٦١، ٦٨، ٧١، ٧٢، ٨٢، ٨٨، ١٠٣، ١١٠، ١٢٨، ١٣١، ١٣٧، ١٤٢، ١٤٧، ١٥٢، ١٦٣، ١٦٦.

٤٩٥، ٤٩٦، ٥٠٩.

قواصل أرطغرلية ٢٢، ٣٤٨.

قواصل استهلالية ٣٤٦.

قواصل وسيطة ٣٤٦.

ق

قاعدة حسن اللياقة ٥٣، ٩٧، ١٢٦، ١٣٥، ٢٢٥، ٢٣٣، ٢٥٠، ٢٥٢، ٣٤٢، ٣٥٨، ٣٧٠، ٤٦٦، ٥٢٥.  
 قبيح ٢٢٦.  
 قراءة ٧، ١٠، ٢٨، ٤٤، ٤٩، ٥٦، ٨٦، ١١٧، ١١٩، ١٤٦، ١٥٥، ١٧٤، ١٧٧، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٧، ٢١٧، ٢٣٢، ٢٤٠، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٧٥، ٢٨٤، ٢٨٩، ٣٢٥، ٣٣٢، ٣٥٤، ٣٦٧، ٣٧٢، ٤٠٨، ٤٢٦، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٨، ٥١٨، ٥٢٠.  
 قناة ١٥٠.  
 قناع ١٥، ٣٤، ٦١، ٩٧، ١٦٤، ٢١٣، ٢٢٩، ٢٤١، ٢٦٩، ٢٧٤، ٢٧٧، ٣٥٥، ٣٦٢، ٣٩٠، ٣٩٢، ٤٠٥، ٤٨٩، ٥١١.  
 قناع حيادي ٤٨، ٩١، ٣٥٧.  
 قواعدا (مسرحية) ٣٧، ٥٣، ٧٣، ٩٤، ٩٦، ١١٨، ١٢٦، ١٢٩، ١٣٥، ١٤٢، ١٩٤، ١٩٥، ٢٠٦، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٣٢، ٢٣٤، ٢٤٩، ٢٧٣، ٢٨٤، ٢٩١، ٣٠٥، ٣١٧، ٣٤٤، ٣٥٢، ٣٥٧، ٣٥٩، ٣٦٦، ٣٦٩، ٣٧١، ٣٧٩، ٤٢٥، ٤٦٧، ٤٧٢، ٤٧٥، ٤٩٥، ٥٠٢، ٥١٨.  
 قوَال ٣٥، ٢٤٨، ٤٧٨.  
 قوّة دافعة ٥٠٦.  
 قوّة مستتيلة ٥٠٦.  
 قوة غاطلة ٢٧٢، ٢٨٩، ٣٤١-٣٤٢، ٤٧٩، ٥٠٥، ٥٠٧.  
 قوة مساعدة ٥٠٦.  
 قوة معارضة ٣٠٣، ٥٠٦.  
 قومي (مسرح) ١٨١، ٢٢٣، ٣٥٨.

كيوغن ٢٧٦، ٣٤٥، ٣٦١، ٣٩١، ٤١١، ٥٠٩.

## ل

لا بطل ١٠٤، ١٨٠، ٣٩٤، ٤٤٢.  
لازمة ١٥٤، ٢٣٣، ٤٩٢.  
لازي ٢٠، ٣٤، ٨٩، ١٦٩، ٣٨٩، ٣٩٣، ٤٦٩، ٤٨٦.  
لا مسح ٣٩٣.  
لا مسرحية ٣٩٣.  
لعب (والمرح) ٩٧، ١٦٠، ٣٠٠، ٣٨٢، ٣٩٤، ٤٢٢، ٤٦٤، ٤٦٨.  
لعب درامي ٣٩٩، ٤٥٠.  
لعبة ادوار ١٠٠، ٢١٤، ٣٩٩.  
لحيي ٤، ١١٥، ٢٩٨، ٣٩٣، ٣٩٥، ٤٣٥.  
لوا ٨٥، ٣٤٦.  
لوحة ٣٢، ١٣٦، ١٤١، ١٤٤، ٣٩٩، ٤٧٣.  
لوحة حية ٨٥، ٩٩، ١٤٤، ٢٢٤، ٢٣٣.  
لوحة خلقية ٨، ٣٩، ٥٨، ١٨١، ٢١٥، ٢٢٣، ٢٤٦، ٣٧٣، ٣٩٩، ٤٨٣، ٥١١.  
ليالي ايطالية ٢٥، ٣٥٦.

## م

مأساة ١٢٣، ١٢٧، ٤٠١.  
مأساوي ٣٧، ٥٦، ٧٣، ١٠٣، ١٢٦، ١٢٨، ١٣٧، ١٨٠، ١٨٨، ١٩٥، ٢٠٢، ٢٢٦، ٢٣٦، ٣٠٤، ٣١٦، ٣٣٥، ٣٦١، ٣٧٦، ٣٨٥، ٤٠١، ٤٣٣، ٤٦٨، ٤٩٠، ٥٠٢، ٥٢٦.  
مؤثر ١٩٥، ١٩٧، ٢٢٦، ٢٩٠، ٤٦٨.  
مؤثرات سمعية ٨، ٢٣، ٣٨، ٦٠، ٨٧، ١٣٦، ١٥١، ١٦٩، ١٩٢، ١٩٨، ٢٠١، ٢٦٦، ٢٩١، ٤٧٤، ٤٨٩، ٤٩٣، ٥٢٠.  
ما قبل التصوير ١٥، ٦٥، ٣٩٩.  
ماكياج ١٤، ٣٤، ٧٩، ١٨٩، ٢١٤، ٢١٧، ٢٣١، ٢٤١، ٢٧٧، ٣٥٥، ٣٦٢، ٣٧٥، ٤٠٤، ٤٤٤، ٤٨١.  
ماهية (جوهر) مسرح ١٨٥، ٣١٧، ٤٤٥.  
منصة ٣، ١٤، ١٩، ٢٨، ٥٢٠، ٥٢٨، ٧١، ٧٧.

١٦٨، ١٧٣، ١٧٨، ١٨٠، ١٩٥، ٢١٤، ٢١٥، ٢٢١، ٢٣٦، ٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٤، ٢٩٠، ٣٠٢، ٣٢٤، ٣٣١، ٣٣٥، ٣٥٦، ٣٦٥، ٣٧١، ٣٧٥، ٣٨٣، ٣٨٥، ٣٨٩، ٣٩٢، ٣٩٣، ٤٠٧، ٤١٤، ٤٢٣، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٧٨، ٤٨٤، ٤٩٤، ٤٩٧، ٥٢٦، ٥١٨.  
كوميديا اسبانية ٨٥، ١٨٠، ٣٨٢.  
كوميديا أفكار ٣٨٤.  
كوميديا أمزجة ٣٧٩، ٣٨٤، ٣٨٦.  
كوميديا باليه ٩٨، ٣٤٦.  
كوميديا بطولية ٣٨٤.  
كوميديا بورجوازية ٣٨٤.  
كوميديا بوليسكية ١٠٩.  
كوميديا حبكة ١٦٦، ٣٨٥.  
كوميديا حيل ٣٨٣.  
كوميديا دامية ١٩٦، ٣٨١، ٣٨٥.  
كوميديا ديلاوته ١، ٨، ١٥، ٢٠، ٢٤، ٢٥، ٣٤، ٣٥، ٣٨، ٤٨، ٥٤، ٦٠، ٦٧، ٧٣، ٧٤، ٨٢، ٨٧، ٨٩، ١١٣، ١٦٢، ١٦٧، ١٦٩، ١٧٣، ١٨٠، ١٨٣، ٢١١، ٢١٤، ٢٣١، ٢٤٢، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٦٤، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٣، ٢٨٥، ٢٢٧، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٦، ٣٤٦، ٣٥٦، ٣٦٦، ٣٦٨، ٣٧٩، ٣٨٤، ٣٨٦، ٣٨٨، ٣٩٣، ٣٩٩، ٤١٧، ٤٦٣، ٤٦٨، ٤٧٩، ٤٨٤، ٤٨٥.  
كوميديا ذكاء ٣٨٣.  
كوميديا رعبية ٢٢٥.  
كوميديا رفيعة ٣٧٩.  
كوميديا سوداء ٣٨٥، ٣٨٢.  
كوميديا سيف ووشاح ٣٨٣.  
كوميديا صفات ٣٨٥، ٣٨٦، ٤٦٩.  
كوميديا عادات ٣٨١، ٣٨٦، ٣٩١، ٤٦٩.  
كوميديا عاطفية ٣٨٥.  
كوميديا عالمة ٣٧٩.  
كوميديا عبرة ١٩٦.  
كوميديا الصالون ٣٨٦.  
كوميديا موسيقية ٧٨، ٨٣، ١٦٥، ٢٢٧، ٣٠٧، ٣٤٩، ٣٧٤، ٣٨٦، ٤٤٣، ٤٩١.  
كوميديا موقف ٣٨٥، ٣٨٦، ٤٦٩.  
كوميديا حايفة ٣٧٩.  
كوميديا واقعية ٣٨١.

- ملح ٢٠، ٣٥، ٣٧، ١٥٣، ١٦١، ٢٤٨، ٤٣٤، ٤٧٨.  
مللؤل ٢٥٣، ٣٥٤.  
ملير لعية ٨، ٢٩، ٣٠، ٧١، ٩٤، ١٠١، ١٦٤، ٢٣٢، ٣٩٤، ٤١٨، ٤٥١، ٤٦٣، ٤٨٨.  
ملير منصة ٤١٨.  
مرجع ١٨٥، ٢٥٣.  
مرسل ٢٨، ١٥٠، ٢٣١، ٤٠٩.  
مزحة ٣٢، ٣٤٦.  
مسارح متحركة ١٢٠.  
مستقبل ٢٨، ١٥٠، ٢٣١، ٤٠٩.  
مستقبلية (والمصرح) ٣٠١، ٤٢٠.  
مسرح ٧١، ١٨٢، ١٩٤، ٢٩٧، ٣٨٣، ٣٩٥، ٤٢٢، ٤٨٣، ٥٢٨.  
مسرح أعراف ٢٧٥، ٢٧٧، ٢٨٠.  
مسرح أسود تشيكي ٩١، ١٩٢.  
مسرح آلات ٤٦١.  
مسرح ابهامي ٢٢، ٢٩٥، ٣١٤، ٤٠٠، ٤٠٧، ٤١٦، ٤٢٢، ٤٧٤، ٥١٨.  
مسرح بوليباري ١٢١، ٢١٦، ٢٧٨، ٢٧٩، ٣٢٣، ٥٢١.  
مسرح بيقة محيطية ١٢٠، ٣١١، ٣٢١، ٤٢٦، ٤٧٦، ٥١٤.  
مسرح تاريخي ١١٦، ٤١٧، ٥١٩، ٥٢١.  
مسرح تجريبي ١١٠، ١١٨، ٢٦٥.  
مسرح جديد (ياباني) ٢٧٨، ٤٢٩.  
مسرح جريدة ٤٥١.  
مسرح جيب ١١٩، ٣٠٢، ٤٢٧، ٤٣٠، ٤٥٦.  
مسرح حجرة ١١٩، ١٥٩، ٤٢٧-٤٢٨، ٤٣٠، ٤٣١.  
مسرح حر ٨، ١١٩، ٢٧٨، ٢٩٤، ٤٢٩.  
مسرح حلبة ١٨٤، ٤٣٤.  
مسرح حميمي ٣٧، ١١٩، ٤٢٨، ٤٣٠، ٥١٩.  
مسرح حواف ٣٠١.  
مسرح حياة يومية ٢٢، ٢٦، ٣٤، ٣٧، ٥٥، ١٠٤، ١٤٥، ١٧٣، ٢٢١، ٢٤٠، ٢٤٨، ٢٨٩، ٢٩٢، ٢٩٥، ٣٢٨، ٤٠٤، ٤١٧، ٤٢٨، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٥٣، ٥٠٨، ٥١٩.  
مسرح خفي ٤٥١.  
مسرح دائري ١٨٤، ٣١٩، ٤٣٣.
- ٨٦، ٩٣، ١١١، ١١٥، ١٣١، ١٤٠، ١٤٧، ١٦٨، ١٧٤، ٢٠٢، ٢٢٦، ٢٢٨، ٢٣٦، ٣٠٠، ٣١٦، ٣٤٤، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٩٧، ٤٠٦، ٤٠٩، ٤٥٧، ٤٦٩، ٥٠٢.  
مخرج ١٤، ٢٧، ٥٢، ٥٦، ٦٣، ٦٦، ٧٠، ٧٣، ٧٥، ٧٩، ٨٦، ٩٢، ١١١، ١١٤، ١١٦، ١٢١، ١٢٤، ١٣٠، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٩، ١٤٧، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٨، ١٦١، ١٦٥، ١٦٨، ١٧٠، ١٧٤، ١٨٥، ١٨٧، ١٨٨، ١٩٢، ١٩٤، ٢٠٢، ٢٠٧، ٢٠٩، ٢٣٢، ٢٣٩، ٢٤٢، ٢٥٠، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٦٣، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٨، ٢٧٥، ٢٩٢، ٣٠٠، ٣٠١، ٣١١، ٣١٥، ٣٢١، ٣٢٩، ٣٥٥، ٣٧٦، ٤٠٣، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤١٤، ٤٢٢، ٤٢٩، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٩، ٤٤٢، ٤٤٤، ٤٤٦، ٤٥١، ٤٥٣، ٤٥٦، ٤٦٣، ٤٧٠، ٤٧٣، ٥٠٣، ٥١١، ٥١٣، ٥٢٨.  
مجنون ١٦٤، ٤٨٧.  
محاكاة (وتصوير واقع) ١٤، ٣٣، ٤٣، ٥٢، ٧٠، ٧٢، ٨٧، ٩٢، ٩٨، ١٠١، ١٠٣، ١٢٤، ١٣٠، ١٣٤، ١٤٨، ١٥٦، ١٦٩، ١٧١، ١٧٦، ١٨٥، ١٩٤، ١٩٨، ٢٠٢، ٢٢٣، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٩، ٢٤١، ٢٥٢، ٢٦٩، ٢٩٣، ٣٤١-٣٤٠، ٣٤٤، ٣٥٥، ٣٦٤، ٣٧٦، ٣٨٩، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٨، ٤٠٧، ٤١٢، ٤٢٢، ٤٤٤، ٤٤٦، ٤٥٧، ٤٦٢، ٤٦٥، ٤٧٤، ٤٧٩، ٥٢٨.  
محاكاة تهكمية ٥٧، ٧٨، ٨٢، ١٠٨، ١٥٦، ١٦٧، ١٧٥، ١٨٠، ٢٤٥، ٢٩٠، ٣٤٥، ٣٤٨، ٣٥٥، ٣٦٨، ٣٧٦، ٣٨٤، ٣٩١-٣٩٢، ٤٠٩، ٤٤٢، ٤٩٥، ٥٠٩.  
محيط ١٨، ٣٥، ٤٧٨، ٤٨٤.  
محترف ٤٨، ١١٩، ٤١٧، ٤٢٩، ٤٤٦.  
مخاطبة ذات ٤٩٤.  
مختبر ١٠، ١١٩، ٤١٨، ٤٢٩، ٤٤٣.  
مخرج ١، ٧، ٢٠، ٢٣، ٤٠، ٤٥، ٥٦، ٧٧، ٨٦، ١١١، ١١٧، ١٤٣، ١٤٥، ١٤٩، ١٥١، ١٥٥، ١٥٩، ١٧٤، ١٧٥، ١٨٦، ٢٠١، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢٤٠، ٢٦٦، ٢٦٣، ٢٧٦، ٣٣٢، ٣٥٥، ٣٦٧، ٣٦٨، ٤١٨، ٤٢٦، ٤٣٨، ٤٤٥، ٤٧٧، ٤٨١، ٤٩٠، ٤٩٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٨، ٥١٤.  
مخطط سردي للحدث ٢٦٤، ٣٦٦.

مسرح داخل مسرح ٧١، ٩٤، ٩٧، ١٧٩، ٢١٠، ٢٣٣، ٢٤٠-٢٤١، ٤٣٥، ٤٦٣، ٤٦٤، ٥١١.  
 مسرح ذعر ٤٤٨.  
 مسرح ذهني ٤٥٤.  
 مسرح ريزتوار ٢٢٣، ٣٥٩، ٤٧٧.  
 مسرح زيني ٢٣٨، ٢٤٥، ٢٨٠.  
 مسرح سفلي ٣٠١.  
 مسرح شامل ٧٨، ٢٣٠، ٢٦٦، ٢٧٦، ٤٣٨.  
 مسرح شرطي ٢٧٥، ٢٧٧.  
 مسرح صمت ٤٤٠، ٥١٩.  
 مسرح صوتي ٤٦١.  
 مسرح عام ١٨١.  
 مسرح عرائس ٤٤١.  
 مسرح عرائس حية ٢١١.  
 مسرح عرف واعي ٣٣، ٥٤، ١١٤، ٢٧٥، ٢٧٧.  
 مسرح عصابات ١٢٢، ٤٤١، ٤٥٢، ٥١٤.  
 مسرح عفوي ١٠٠، ٤٤٢، ٤٥٣.  
 مسرح غضب ٤٤٢.  
 مسرح غنائي ٣٧، ٧٥، ٨٤، ١٠٩، ١٥٦، ١٦٥، ٢٠٣، ٣٨٢، ٤٤٠، ٤٩١، ٤٤٣.  
 مسرح فقير ٣٧، ٤٤٣.  
 مسرح قسوة ٢٩٧، ٣١١، ٤٤٤، ٤٤٦.  
 مسرح ما لا يُقال ٢٩٢، ٤٤٠.  
 مسرح مداخلية ١٢٢، ١٤٩، ٢٦٩، ٣١١، ٥١٤، ٥٢٢.  
 مسرح مدرسي ٢١، ٤٣، ١٣٨، ١٥٩، ٤٤٨.  
 مسرح مسرحي ٢٧٥.  
 مسرح مضطهد ١٢٢، ١٣٢، ٢٦٠، ٤٤٢، ٤٥٠.  
 مسرح مفتوح ٤٢٦، ٤٥٢، ٤٥٤.  
 مسرح مقروء ٢٣٦، ٣٨١، ٤٥٣.  
 مسرح مقهى ١٨٤، ٤٥٥.  
 مسرح ملنزم ١٣٨، ٤٤٨.  
 مسرح ملحني ١٧، ٢٢، ٢٦، ٣٠، ٣٤، ٥٥، ٦٣، ٦٩، ٧١، ١٠٧، ١١٥، ١٢٢، ١٣٢، ١٣٦، ١٣٩، ١٤٨، ١٥٢، ١٥٨، ١٧١، ١٧٣، ١٧٦، ١٧٩، ١٨٣، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢١٧، ٢٢١، ٢٢٥، ٢٣٩، ٢٥٠، ٢٥٨، ٢٧٧، ٢٨٠، ٢٨٩، ٣٠٢، ٣١٤، ٣٢٨، ٣٤٣، ٤١٧، ٤٢٧، ٤٣٢، ٤٤٠، ٤٥١، ٤٥٦، ٤٧٣، ٤٧٤، ٥٠٤، ٥٠٨، ٥١٢.  
 مسرح موسيقي ١٦٥، ٣٨٧، ٤٦١، ٤٩١، ٥٠٠.  
 مسرح هستيري ٣١٢.  
 مسرح هواء طلق ٢٥٧، ٤٣٤، ٤٦٢.  
 مسرح وقائع ٥٢٠.  
 مسرح يسوعي ٤٤٩.  
 مسرحية ٤، ٥، ٩، ١٦، ٢٥، ٣٠، ٣٤، ٥٢، ٦٢، ٧١، ٧٩، ٩٢، ٩٤، ١١٤، ١١٥، ١٥٢، ١٨٤، ١٨٥، ١٩٢، ٢٠٢، ٢١١، ٢١٧، ٢٢٣، ٢٢٨، ٢٣٩، ٢٤٨، ٢٦٨، ٢٧٥، ٢٩٩، ٣١٦، ٣٥٧، ٣٦٣، ٣٧٣، ٣٧٦، ٣٨٩، ٣٩٨، ٤١٥، ٤٢٥، ٤٣٢، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٩، ٤٥٧، ٤٦٢، ٤٦٥، ٤٧٤، ٤٧٧، ٤٩١، ٥١٨.  
 مسرحية فصل واحد ٤٦٤.  
 مسرحية أطروحة ١٣٨، ٥٢٢.  
 مسرحية تعليمية ١٢١-١٢٢، ١٣٩، ٣٢٣، ٤٥٧.  
 مسرحية زمن ٥٢١.  
 مسرحية مثقنة صنع ١١١، ٣١٤، ٣٧٧.  
 مسرحيات بداية الصبام ١٧٤، ٣٦٨.  
 مسرحيات تكرر مساهم ٥٦، ١٧٤، ٣٤٥، ٣٥٠، ٣٥٦، ٣٦٨.  
 مشابهة حقيقية (قاعدة) ٣٩، ٥٨، ٦٠، ٦٨، ٩٢، ٩٧، ١٠٧، ١٢٦، ١٣٥، ١٤٣، ١٦٨، ١٧٨، ١٩٦، ٢٣٦، ٢٣٩، ٢٤٢، ٢٥٠، ٢٧٠، ٣٤٤، ٣٥٢، ٣٥٦، ٣٥٨، ٣٧٠، ٣٨٠، ٣٨٩، ٣٩٤، ٤٠٨، ٤١٤، ٤٣٧، ٤٦٥، ٤٧٢، ٤٧٥، ٤٨٣، ٤٩٥، ٤٩٨، ٥٠٢، ٥١٧، ٤٦٥.  
 مشهد ٣٢، ١٤١، ١٤٤، ١٨٢، ٤٦٨، ٤٧٢، ٤٩٥.  
 مشهد انقاضي ١٤٤.  
 مصداقية ١٩٦، ٤١٤، ٤٦٥، ٤٧٥، ٥٢٠، ٥٢٦.  
 مضحك ٣٧، ٥٦، ٧٣، ٧٩، ٩٧، ١٠٣، ١٢٦، ١٢٨، ١٣١، ١٨٠، ٢٠٢، ٢٣٦، ٣٠٤، ٣١٦، ٣٣١، ٣٣٥، ٣٦١، ٣٧٦، ٣٨٧، ٤٠١، ٤٠٧، ٤٦٨، ٤٩٠، ٤٩٦، ٥٠٢، ٥٢٦.  
 معاهد مسرحية ١٢، ٤٨، ٥٠، ٩٠، ١١٩، ١٥٧، ٢٠٧، ٣٦٦، ٤٧٠.  
 معجزات (عروض-) ٣٠، ٣١، ١٩٥، ٢١٨، ٤٧١.  
 معطف أركان ٢٤٦.  
 مقارعة ٤٦٧.

مسرح داخل مسرح ٧١، ٩٤، ٩٧، ١٧٩، ٢١٠، ٢٣٣، ٢٤٠-٢٤١، ٤٣٥، ٤٦٣، ٤٦٤، ٥١١.  
 مسرح ذعر ٤٤٨.  
 مسرح ذهني ٤٥٤.  
 مسرح ريزتوار ٢٢٣، ٣٥٩، ٤٧٧.  
 مسرح زيني ٢٣٨، ٢٤٥، ٢٨٠.  
 مسرح سفلي ٣٠١.  
 مسرح شامل ٧٨، ٢٣٠، ٢٦٦، ٢٧٦، ٤٣٨.  
 مسرح شرطي ٢٧٥، ٢٧٧.  
 مسرح صمت ٤٤٠، ٥١٩.  
 مسرح صوتي ٤٦١.  
 مسرح عام ١٨١.  
 مسرح عرائس ٤٤١.  
 مسرح عرائس حية ٢١١.  
 مسرح عرف واعي ٣٣، ٥٤، ١١٤، ٢٧٥، ٢٧٧.  
 مسرح عصابات ١٢٢، ٤٤١، ٤٥٢، ٥١٤.  
 مسرح عفوي ١٠٠، ٤٤٢، ٤٥٣.  
 مسرح غضب ٤٤٢.  
 مسرح غنائي ٣٧، ٧٥، ٨٤، ١٠٩، ١٥٦، ١٦٥، ٢٠٣، ٣٨٢، ٤٤٠، ٤٩١، ٤٤٣.  
 مسرح فقير ٣٧، ٤٤٣.  
 مسرح قسوة ٢٩٧، ٣١١، ٤٤٤، ٤٤٦.  
 مسرح ما لا يُقال ٢٩٢، ٤٤٠.  
 مسرح مداخلية ١٢٢، ١٤٩، ٢٦٩، ٣١١، ٥١٤، ٥٢٢.  
 مسرح مدرسي ٢١، ٤٣، ١٣٨، ١٥٩، ٤٤٨.  
 مسرح مسرحي ٢٧٥.  
 مسرح مضطهد ١٢٢، ١٣٢، ٢٦٠، ٤٤٢، ٤٥٠.  
 مسرح مفتوح ٤٢٦، ٤٥٢، ٤٥٤.  
 مسرح مقروء ٢٣٦، ٣٨١، ٤٥٣.  
 مسرح مقهى ١٨٤، ٤٥٥.  
 مسرح ملنزم ١٣٨، ٤٤٨.  
 مسرح ملحني ١٧، ٢٢، ٢٦، ٣٠، ٣٤، ٥٥، ٦٣، ٦٩، ٧١، ١٠٧، ١١٥، ١٢٢، ١٣٢، ١٣٦، ١٣٩، ١٤٨، ١٥٢، ١٥٨، ١٧١، ١٧٣، ١٧٦، ١٧٩، ١٨٣، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢١٧، ٢٢١، ٢٢٥، ٢٣٩، ٢٥٠، ٢٥٨، ٢٧٧، ٢٨٠، ٢٨٩، ٣٠٢، ٣١٤، ٣٢٨، ٣٤٣، ٤١٧، ٤٢٧، ٤٣٢، ٤٤٠، ٤٥١، ٤٥٦، ٤٧٣، ٤٧٤، ٥٠٤، ٥٠٨، ٥١٢.

- مقدمة ٢٦، ٢٩، ٥٥، ٦٨، ١٠٧، ١٤٢، ١٧٦، ٢٤٩، ٣١٣، ٣٧١، ٣٧٧، ٤٣٢، ٤٧١، ٤٩٤، ٥٠٤.
- مقدمة خشبة ١٥٨، ٢٤٧، ٣١٥، ٣١٩.
- مكان مسرحي ٨، ٤٠، ٤٣، ٦١، ٧٩، ١٢٠، ١٣٦، ١٤١، ١٥٢، ١٦١، ١٨٢، ٢٠٧، ٢١٤، ٢٣٨، ٢٤٦، ٢٥٧، ٢٦٣، ٢٦٦، ٢٨٤، ٢٨٥، ٣٠٥، ٣٣٩، ٣٤٠، ٤٤٧، ٤٧٣.
- مكان الحدث ٢٣٨، ٣٣٩، ٤٧٤.
- ملحمي ٢٠٨.
- ملقن ٤٠، ٥٢، ٩٤، ٤١٨، ٤٨٦.
- مثل ١، ٥، ٧، ١٤، ٢٠، ٢٣، ٤٠، ٤٧، ٦١، ٦٧، ٩٣، ١٠٥، ١١٣، ١١٧، ١٢٠، ١٣٢، ١٤٠، ١٤٧، ١٤٩، ١٥١، ١٥٢، ١٥٨، ١٧٣، ١٨٢، ١٨٥، ١٨٦، ١٩٢، ١٩٩، ٢٠٢، ٢٠٦، ٢١١، ٢١٣، ٢١٧، ٢١٩، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٧، ٢٢٩، ٢٣١، ٢٥٧، ٢٦٤، ٢٦٦، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠٥، ٣٢٢، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٨٩، ٣٩٥، ٤٠٧، ٤١٣، ٤١٨، ٤٢٢، ٤٣٥، ٤٤٧، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٧٦، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٩٣، ٤٩٦، ٥١٨، ٥٢٨.
- مثلث قوة فاحلة ١١٦، ٢٧٢، ٤٧٩.
- مثلثون جوالون ٢٠، ٣١، ٣٥، ٨٩، ١١٠، ١٦١، ٢١٨، ٢٦٢، ٢٦٨، ٢٧٩، ٣٢٠، ٣٧٨، ٣٧٩، ٤٥٥، ٤٧٨، ٤٨٤، ٤٩٥.
- منازل ١٦٩، ٢١٥.
- منشد ١٨، ٨٩، ٤٧٨.
- منصة ١٨٣.
- منظور ٣٩، ٥٣، ٩٢، ١٨١، ١٨٤، ٢١٥، ٢٢٣، ٢٣٢، ٢٤٧، ٢٦٥، ٣١٤، ٣٢١، ٣٤٠، ٣٩٩، ٤٧٢، ٤٧٥.
- مهرج ٣٧، ٨٩، ١٠٩، ١٦٤، ١٧٥، ١٨٠، ٢٦٤، ٢٧٣، ٢٨٢، ٣٣١، ٣٤٧، ٣٥٠، ٣٨٤، ٤٨٣.
- مهرج موسيقي ٤٨٦.
- مهرجان ١٢١، ١٤١، ١٦٣، ٢٦٩، ٢٧٩، ٣٢٢، ٤٨٧، ٥١٤.
- مودرا ١٦٩، ٣٦٤.
- مواظم مرحلة ١٧٥، ٣٧٩، ٤١١، ٤٩٥.
- موضوع رغبة ٣٠٣، ٥٠٦.
- موسيقى (والمرسح) ٧، ٢٣، ٨١، ٨٧، ١٤٣، ١٥١، ٢٠١، ٢٢٦، ٤٤٤، ٤٩٠.
- موسيقى متارة ٢٤٥.
- موشور ٢١٥، ٤٧٥.
- موضوعية جليلية (توجه) ٢٩٥، ٤٥٧، ٥٢١.
- موقف لمبي ٣٩٦.
- مونودراما ٤٩٣، ٤٩٥.
- مونولوج ٢٩، ٣٤، ٥٣، ٧٩، ٨٧، ١٦٤، ١٦٨، ١٧٥، ١٨٧، ١٩٩، ٢٤٩، ٢٧٠، ٢٨٤، ٢٩٠، ٣٠٦، ٣٤٦، ٣٦٥، ٣٧٧، ٤٧١، ٤٨٦، ٤٩٣، ٤٩٤، ٥١٠، ٥٢٤.
- مونولوج درامي ١٧٥، ٣٧٩، ٤١١، ٤٩٤، ٤٩٥.
- مونولوج مجالي ٣٠٨.
- مونولوجيست ٤٩٦.
- ميزانسين ٧.
- ميلودراما ٥٨، ٦٢، ٦٩، ٩٠، ١٠٢، ١٠٤، ١٠٨، ١٣١، ١٤٧، ١٥٦، ١٦٠، ١٨٨، ١٩٦، ٢١٤، ٢٣٥، ٢٧٠، ٢٧٤، ٢٩٠، ٢٩٥، ٣٠٢، ٣٥٣، ٣٧٢، ٣٨١، ٣٨٦، ٣٨٧، ٤٠٧، ٤١١، ٤٩١، ٤٩٦، ٥١٩.
- ميلودراما ٤٩٦.
- ميرزك هول ٣٥، ٦٠، ٩٠، ١٠٩، ٢٦٣، ٣٠٧، ٣٤٩، ٣٨٧، ٣٩٠، ٤٢٢، ٤٤٣، ٤٨٧، ٤٩٩.

## ن

- نجم ١١٠، ٣٤٩، ٤٨٠.
- نليم ١٨، ٤٧٨، ٤٨٤.
- نشاط لمبي ٣٩٥.
- نشرة تعليمات ٨، ١٢، ٢٤، ٤٧٧.
- نشرة أو وجد ٥، ١٩، ١٣٢، ٢٩٧، ٤٤٠، ٤٤٧، ٤٨١.
- نظام مأساوي ٦٨، ١٢٤، ١٣٢، ١٨٨، ٣٠٢، ٤٠٣، ٤٥١.
- نظر عبر جدار ٢٤٩.
- نزعة تمثيل الحقيقة ٢٩٥، ٥٠١، ٥١٧.
- نظرية مسرح ١٨٥، ٤٦٢، ٥٠٣.
- نقد ٤٢٢.
- نقد اجتماعي ٥٠٢.
- نقد تيماتي ١٥٤، ٥٠٢.

نقد مسرحي ٣١٣، ٣٥٤، ٥٠١.

نقد نفسي ٥٠٢.

نقطة انطلاق الحدث ٢٦، ١٧٣، ٢٤٠، ٤٧٢، ٥٠٤.

نقطة انعطاف ١٧٨، ٢٢٠، ٣١٣، ٥٠٥.

نقطة تداخل ١٧٨، ٥٠٥.

نموذج عرض ١١، ٣٠٧، ٤٥٩، ٥٠٥.

نو (مسرح-) ٥، ٧، ٣٤، ٥٠، ٦١، ٨٨، ١١٣، ٢١٧، ٢٢٧، ٢٧٦، ٣٤٤، ٣٥٥، ٣٦١، ٣٩١، ٤١١، ٤٣٦، ٤٥٩، ٤٧٦، ٤٨٩، ٥٠٩.

نوع صغير ١١٢، ١٥٦، ٣٠٧، ٣٤٧.

نموذج قوى فاعلة ١٠٦، ١٦٧، ٢٥٥، ٢٨٩، ٣٠٣، ٣٤١، ٥٠٥.

## هـ

هابتنغ ٢٢، ١٢٠، ١٢٢، ١٥٣، ١٥٩، ١٦٥، ٢٢٤، ٢٣٩، ٢٦٥، ٣١٠، ٣٩٤، ٤٢٢، ٤٤٢، ٤٥٢، ٤٥٣، ٥١٣، ٥٢٢.

هرم فرايتاغ ٢٦، ١٤٣، ١٧٨، ٢٢٠، ٢٢١، ٣١٣، ٣٤٢، ٤٧٢، ٥٠٥.

هواة (مسرح-) ١٢١، ١٥٧، ٢٦٩، ٤٤٩، ٥١٤.

## و

واقعية (والمسرح) ٨، ١٦، ٣٣، ٤٣، ٧١، ١١٥، ١٣٤، ٢١٦، ٢٢٩، ٢٤٠، ٢٤٣، ٢٥٢، ٢٧٦، ٢٨١، ٣٢٣، ٣٢٧، ٣٣٠، ٣٧١، ٣٧٣، ٤٠٤.

٤٢١، ٤٢٩، ٤٧٥، ٤٩٥، ٥٠١.

واقعية اجتماعية ٥١٩.

واقعية اشتراكية ٥١٩.

واقعية جذيلة ٥١٩.

واقعية غرائبية ١٣٦.

واقعية نفسية ٥١٨.

واقعية تقليدية ٥١٩.

وثائقي/تسجيلي (مسرح-) ١٥٨، ٢٦٠، ٤١٧، ٤٤٢، ٥٢٨، ٥٢٩.

وجد أو نشوة ٥، ١٩، ١٣٢، ٢٩٧، ٤٤٠، ٤٤٧، ٤٨١.

وجهة نظر ١٨٧، ٢٠١، ٢٠٣، ٢٤٩.

وحدات ثلاث ٥٣، ٩٧، ١٢٦، ١٩٧، ٢٣٥، ٢٨٤، ٣٤١، ٣٥٨، ٣٧٩، ٤١٦، ٤٣٧، ٤٦٦، ٥٢٣.

وحدة زمان ٢٦، ١٠٧، ١٤٣، ٢٣٦، ٢٣٩، ٢٥٠، ٣٤٣، ٣٥٨، ٥٢٣، ٥٢٦.

وحدة طابع ٤٨٥، ٥٢٣.

وحدة فعل ١٠٧، ١١٩، ١٩٧، ٢٣٦، ٢٥٠، ٢٨٥، ٣٤٣، ٣٥٨، ٥٢٣، ٥٢٥، ٥٢٧.

وحدة مكان ١٠٧، ٢١٥، ٢٣٦، ٢٤٩، ٣٤٣، ٣٥٨، ٤٧٥، ٥٢٣، ٥٢٧.

ورشة عمل/ (ورشة مسرحية) ١١٩، ٥٢٧.

وسائل اتصال (والمسرح) ٤٦، ٥٢٧.

وسائل اتصال جماهيرية ٥٢٨.

وسط محيط ٢٥، ٢٩٣، ٣٢٧، ٤٣١.

وصفات إضحاك ٩٠، ١٠٩، ٣٩٠، ٣٩٣، ٤٦٩، ٤٧٤، ٣٢٩، ٤٦٨.





## مَسْرَد عَرَبِيّ

٥٤	الأغون		١	الإبداع الجماعيّ
٥٦	أُفُقُ التَّوَسُّعِ		٢	أَبُولُونِي / دِيُونِيزِي
٥٦	الأفئدة (عُرْض -)	١	٣	الاختفال
٥٧	الإكسترافاغازا	٢	٤	احتفاليّ / تَقْطِيبِي (مَسْرَح -)
٥٧	الأكسوار	٣	٧	الإخراج
٥٨	الآلة الإلهية	٤	١٣	الأغلاقيات
٥٨	الأنثياس	٧	١٤	أداء المُمَثِّل
٦٠	الإنقاء	١٣	١٩	الإدراك
٦٢	الأمثولة	١٤	١٩	الأراغوز
٦٥	الأنثروبولوجيا والمَسْرَح	١٩	١٩	الارتجال
٦٨	الانقلاب	١٩	٢٢	الأوسطاطليّ (المَسْرَح -)
٦٩	الإنكار	١٩	٢٢	الإرشادات الإخراجية
٧٢	الأنواع المسرحية	٢٢	٢٥	الأزليكناد
٧٥	الأويرا	٢٢	٢٦	الأزمنة
٧٨	الأويرا بالاد	٢٥	٢٧	الاستمرار
٧٨	أويرا يكين	٢٦	٢٧	الاستقبال
٨١	الأويرا التّهريجية	٢٧	٢٩	الاستهلال (برولوجوس)
٨٢	الأويرا المُضْحِكَة	٢٧	٣٠	الأمّار
٨٣	الأويريت	٢٩	٣١	الاستكش
٨٤	الأوتوساكرمتال	٣٠	٣٢	الأسئلة
٨٥	الإيقاع	٣١	٣٥	الأسواق (مَسْرَح -)
٨٧	الإيماء	٣٢	٣٦	أشكال الفُرْجَة
٩١	الإيهام	٣٥	٣٧	الأشكال المسرحية
	ب		٣٨	الإضاءة
٩٦	البارودي	٣٨	٤١	الألقال (مَسْرَح)
٩٦	الباروك (مَسْرَح -)	٤١	٤٤	الإغداد
٩٨	الباليه	٤٤	٤٧	إغداد المُمَثِّل
٩٩	الباليه الروسيّة	٤٧	٥١	الأغراض المسرحية
١٠٠	البيكودراما	٥١		

١٥٧	الجابوني (المُسرح-)	١٠٢	البَطل
١٥٨	الجدار الرابع	١٠٤	البناية والمسرح
١٥٨	الجريدة الحية (مسرح-)	١٠٥	البنيوية والمسرح
١٥٩	الجمهور	١٠٧	البورلسك
١٦١	الجوال (المُسرح-)	١٠٩	البورلينا
١٦٣	الجوقة	١١٠	البولفار (مسرح-)
		١١٢	البونراكو
		١١٣	البويميكانيك

١٦٦	الحبة	١١٥	الثأير
١٦٨	الحديث الجانبي	١١٦	التاريخية
١٦٨	الحركة	١١٦	التأويل
١٧١	الحكاية	١١٨	التجاري (المُسرح-)
١٧٤	الحكواتي	١١٨	التجريب والمسرح
١٧٤	الحماقات (عروض-)	١٢١	التحريفي (المُسرح-)
١٧٥	الجوار	١٢٢	التراجيديا
		١٢٨	التراجيكوميديا

١٧٨	الخاتمة	١٣٠	التطهير
١٨٠	الخادم/ الخادمة	١٣٤	التعبيرية والمسرح
١٨٠	الخاص (المُسرح-)	١٣٦	التعريف
١٨٢	الحفنة والصالة	١٣٧	التغليبي (المُسرح-)
١٨٥	الخصومية المسرحية	١٣٩	التغريب
١٨٦	الخطاب المسرحي	١٤١	التقطيع
١٨٨	المخوف والشفقة	١٤٥	التكميلية والمسرح
١٨٩	خيال الظل	١٤٥	التلفزيون والمسرح
		١٤٧	التمثل

١٩٣	القادية والمسرح	١٤٩	التنشيط المسرحي
١٩٤	الدراما	١٥٠	التواصل
١٩٨	الدراما الإذاعية	١٥٢	التوجه للجمهور
٢٠٠	الدراما الإيمائية	١٥٣	الثيمة
٢٠٠	الدراما التلفزيونية		
٢٠٣	الدراما التوثيقية	١٥٦	التاريخي
		١٥٦	الثلاثية

٢٥٣	سميولوجيا المَسْرَح	٢٠٣	الدَّراما الموسيقية
٢٥٦	سوسيولوجيا المَسْرَح	٢٠٤	الدَّراماتولوج
٢٥٨	السياسي (المَسْرَح-)	٢٠٥	الدَّراماتولوجية
٢٦١	السِّرك	٢٠٧	درايمبي/مَلْحَمِي
٢٦٤	السيناريو	٢١٠	اللُّمى (عروض-)
٢٦٥	السينوغرافيا	٢١٣	اللُّؤر
	ش	٢١٤	الديكور
		٢١٧	الديني (المَسْرَح-)
٢٦٨	الشارع (مَسْرَح-)		ذ
٢٦٩	الشانسونيه		اللُّؤرة
٢٦٩	الشَّخصية	٢٢٠	
٢٧٣	الشَّخصية المُعلَّية		ر
٢٧٥	الشَّرطية		الرباعية
٢٧٦	الشَّرقي (المَسْرَح-)	٢٢٢	الريرتوار
٢٧٨	الشَّغبي (المَسْرَح-)	٢٢٢	الرنسم والمَسْرَح
٢٨١	الشَّغري (المَسْرَح-)	٢٢٣	الرُّعويَّات
٢٨٣	شَجَل مَفنوح/شَجَل مُنَلَق	٢٢٥	الرُّفيع
٢٨٦	الشَّكلانية والمَسْرَح	٢٢٦	الرُّقص والمَسْرَح
	ص	٢٢٦	الرُّمزية والمَسْرَح
		٢٢٨	الرُّوامز
٢٨٨	الصَّالة	٢٣١	الرُّومانيسية والمَسْرَح
٢٨٨	الصُّراع	٢٣٣	الرُّيفي (المَسْرَح-)
٢٩١	الصَّمَت	٢٣٧	الرُّيفيو
	ط		ز
٢٩٣	الطَّليبية والمَسْرَح	٢٣٨	الرُّمَن في المَسْرَح
٢٩٦	الطُّفُس	٢٤١	الرُّؤي المَسْرُحي
٣٠٠	الطَّليبي (المَسْرَح-)		س
	ع		السامير/السَّمَر
٣٠٢	العائق	٢٤٥	السَّارة
٣٠٣	العَبَث (مَسْرَح-)	٢٤٦	الستوديو
٣٠٦	عَرَض المَنوعَات	٢٤٨	السَّرَد
٣٠٩	العروض الأدائية	٢٥١	السَّريالية والمَسْرَح
		٢٥٣	سُلْطَان الكَلْبَة

٣٦٥	كاتم الأسرار	٣١٢	المُعْتَدَة
٣٦٦	الكافاه	٣١٤	المَلَبَة الإيطالية
٣٦٦	الكتابة	٣١٦	عِلْمُ الجَمال والمَسْرَح
٣٦٧	الكَزَنال	٣١٨	العمارة المَسْرَحيّة
٣٦٩	الكلاسيكيّة والمَسْرَح	٣٢٢	العُمالي (المَسْرَح-)
٣٧٢	الكواليس	٣٢٤	عُنوان المَسْرَحيّة
٣٧٣	الكوريفايا		غ
٣٧٥	الكومبارس		
٣٧٥	الكوميديا	٣٢٦	الغَرَض في المَسْرَح
٣٨٣	الكوميديا الإنسانيّة	٣٢٩	الغروتسك
٣٨٤	كوميديا الأَفْكار	٣٣١	الغستوس
٣٨٤	كوميديا الأَفْزَجة		ف
٣٨٤	الكوميديا البُطُوليّة		
٣٨٤	الكوميديا البورجوازيّة		
٣٨٥	كوميديا الحَبِكة	٣٣٤	الفارّس (المَهْزَلَة)
٣٨٥	الكوميديا العامّة	٣٣٦	الفِرْقَة المَسْرَحيّة
٣٨٨	الكوميديا ديلارته	٣٣٧	القُصَل
٣٨٥	الكوميديا السَّوداء	٣٣٧	القضاء المَسْرَحي
٣٨٦	كوميديا الصالون	٣٤١	القِصَل الدَّراميّ
٣٨٦	كوميديا العادات	٣٤٣	فَنّ الشَّعر
٣٨٦	الكوميديا الموسيقيّة	٣٤٥	الفواصل
٣٩١	الكيوغن	٣٤٨	الفودفيل
	ل	٣٥٠	الفولكلوريّ (المَسْرَح-)
			ق
٣٩٣	اللازي		
٣٩٣	اللامَسْرَح		
٣٩٤	اللُّعب والمَسْرَح	٣٥٢	قاعدة حُسن الِلياقة
٣٩٩	اللُّوْحَة	٣٥٤	القراءة
٣٩٩	اللُّوْحَة الحَلْفِيّة	٣٥٥	القِناع
	م	٣٥٧	القواعد المَسْرَحيّة
		٣٥٨	القُويّ (المَسْرَح-)
			ك
٤٠١	المأساء		
٤٠١	المأساويّ		
٤٠٤	الماكياج	٣٦١	الكتاباريه
٤٠٦	المُتَعَة	٣٦١	الكتابوكي
٤٠٨	المُتَصَرِّج	٣٦٣	الكتاتكالي

٤٧٠	المعاهد المسرحية	٤٠٩	المحاكاة التوكيدية
٤٧١	المعجزات (غروغر-)	٤١٢	المحاكاة وتصوير الواقع
٤٧١	المقدمة	٤١٧	المختبر المسرحي
٤٧٣	المكان المسرحي	٤١٨	المختبر المسرحي
٤٧٦	الملقن	٤١٨	المخرج
٤٧٨	الملهاة	٤٢٠	المسكيلة والمسرح
٤٧٨	الممثل	٤٢٢	المسرح
٤٨٢	المنظور	٤٢٦	مسرح البيئة المحيطة
٤٨٣	المهرج	٤٢٧	مسرح الجيب
٤٨٧	المهرجان	٤٢٨	مسرح الحجرة
٤٨٩	المؤثرات السمعية	٤٢٩	المسرح الحر
٤٩٠	الموسيقى والمسرح	٤٣٠	المسرح الحميوي
٤٩٣	المونودراما	٤٣١	مسرح الحياة اليومية
٤٩٤	المونولوج	٤٣٣	المسرح الذاتي
٤٩٥	المونولوج الدرامي	٤٣٥	المسرح داخل المسرح
٤٩٦	الميلودراما	٤٣٨	المسرح الشايل
٤٩٩	الميزيك هول	٤٤٠	مسرح الضمت
	ن	٤٤١	مسرح القرائس
		٤٤١	مسرح العصابات
٥٠١	نزعة تمثيل الحقيقة	٤٤٢	المسرح العفوي
٥٠١	النقد المسرحي	٤٤٢	مسرح القصب
٥٠٤	نقطة الانطلاق	٤٤٣	المسرح القتالي
٥٠٥	نموذج العرض	٤٤٣	المسرح الفقير
٥٠٥	نموذج القوى الفاعلة	٤٤٦	مسرح القسوة
٥٠٩	النو (مسرح-)	٤٤٨	المسرح المدرسي
	هـ	٤٥٠	مسرح المضطهد
		٤٥٢	المسرح المفتوح
٥١٣	الهابتغ	٤٥٣	المسرح المقروء
٥١٤	الهواة (مسرح-)	٤٥٥	مسرح المفهي
	و	٤٥٦	المسرح الملحمي
		٤٦١	المسرح الموسيقي
٥١٦	الواقعية والمسرح	٤٦٢	مسرح الهواء الطلق
٥٢٠	الوثائقي التسجيلي (المسرح-)	٤٦٢	المسرحية
٥٢٣	الوحدات الثلاث	٤٦٤	مسرحية الفضل الواحد
٥٢٧	الوزنة المسرحية	٤٦٥	مُشاهدة الحقيقة
٥٢٧	وسائل الاتصال والمسرح	٤٦٨	المشهد
		٤٦٨	المُضحك

## فهرس الاعلام

خري - اجني

إدريس محمد (١٩٤٤-)، ١٣، ١٩، ٣٤، ٤٦،  
٩٠، ٢١٣، ٢٤٤، ٢٦٧، ٣٢٢، ٣٢٩

٣٦٣، ٣٧٥، ٤٧٦، ٤٩٤

إدريس يوسف (١٩٢٧-١٩٩١)، ٢٩، ٣٧،  
٤٦، ١٤١، ١٨٠، ٢٤٥، ٤٦٢، ٤٦٥

إدغار دافيد Edgard D. ٢٠٥

آرابال فرناندو (-١٩٣٢)، Arrabal F. ٤٧،  
٢١٩، ٣٠٥، ٤٤٨

أراغون لويس Aragon L. ٤٥، ٢٥١، ٢٥٣،  
أرب هانز Arp H. ١٩٣

إرتل إيشلين Ertel E. ٢٥٥

آرتو أنطونان (١٩٤٨-١٨٩٦)، Artaud A. ٥،  
٦، ١٠، ١٢، ١٦، ١٩، ٢١، ٤٩، ٦٢

٦٦، ٨٦، ١٠١، ١٠٢، ١٣٢، ١٧٠،  
٢٢٧، ٢٣٠، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٧٧، ٢٩٧

٢٩٨، ٣١١، ٣٤٠، ٤١٥، ٤١٧، ٤٣٩،  
٤٤٤، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٦٤، ٤٨١، ٤٩١

أردش سعد (-١٩٢٤)، ١٢، ٨٤، ٤٢٨

أردن جون (-١٩٣٠)، Arden J. ٤٤٣، ٤٥٩

أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، Aristote ٨، ٢٢،  
٢٣، ٥٥، ٥٨، ٦٨، ٧٢، ٧٤، ٩٢

١٠١، ١٠٣، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٤، ١٢٦،  
١٢٨، ١٣٠، ١٣٠، ١٣١، ١٣٦، ١٤٢

١٤٧، ١٦٦، ١٦٧، ١٧١، ١٧٢، ١٧٦،  
١٧٨، ١٨٨، ٢٠٨، ٢١٤، ٢٣٥، ٢٣٨

٢٤٨، ٢٧١، ٢٨١، ٣١٢، ٣١٨، ٣٣٢،  
٣٣٨، ٣٤١، ٣٤٣، ٣٥٢، ٣٥٨، ٣٦٩

٣٧٥، ٤٠١، ٤٠٦، ٤٠٨، ٤١٣، ٤١٤،  
٤٢٢، ٤٢٣، ٤٥١، ٤٥٧، ٤٦٥، ٤٦٨

٤٧١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٢٥، ٥٢٧

أياظة عزيز (١٩٧٣-١٨٩٩)، ٢٨٣

أبرجيس جورج Aperghis G. ١٢٠، ٤٦١

إيسن هنريك (١٩٠٦-١٨٢٨)، Ibsen H. ٧٣،  
١٣٧، ١٣٨، ١٩٧، ٢٩٤، ٢٩٥، ٤٠٤

٤٢٩، ٤٧٢، ٥١٧

لين حزم، ١٩٠

لين رشد (١١٢٦-١١٩٨)، ٧٤، ٣٨٢، ٤١٢،  
٤٢٤

لين سينا (٩٨٠-١٠٣٧)، ١٢٣، ١٣١، ٣١٢،  
٣٨٢، ٤١٢، ٤٢٤

أبو الحسن نبيه، ٤٨٤

أبو ديس منير، ١٢، ١٣، ٥١، ٤٤٦

أبو سالم فرانسوا، ٢، ١٣

أبو السعد شعبان، ٨٤

أبولينير غيوم (١٩١٨-١٨٨٠)، Apollinaire G. ١٩٤،  
٢٥٢، ٣٠١، ٤٣٩

أبي بشر بن متى، ١٣٠، ١٧٢، ٣١٢، ٤٢٤

أبيا أدولف (١٨٦٢-١٩٢٨)، Appia A. ٩،  
٤٠، ٧٧، ٨٦، ٢٢٤، ٢٢٧، ٢٣٠، ٤٣٤

٤٣٩، ٤٤٦

أبيض جورج (١٩٥٩-١٨٨٠)، ١٢، ١٨، ٥١،  
٦٢، ٣٣٧، ٤٩٦

إبيكارموس Epicharmus ٨٨

آتون لوسيان Attoun L. ٤٥٣، ٤٥٤

أحمد رفيق علي، ٤٩٤

أداموف آرتور (١٩٠٨-١٩٧٠)، Adamov A. ٤٥،  
١٠٤، ٢٧١، ٣٠٥، ٣٢٨، ٣٩٤

٤١١

٣٧٨ ، L.  
 أندرياني جان بير (١٩٤٠-)، Andréani J.P.  
 ٣٢٨  
 أنزيو ديليه، Anzieu D. ٦٥  
 أنطوان أندريه (١٩٤٣-١٨٥٨)، Antoine A.  
 ٨، ٩، ١٦، ١١٩، ٢٧٨، ٢٩٤، ٢٩٤، ٢٩٥، ٣٠١، ٣٢٧، ٤١٨، ٤٢٩، ٤٨١  
 ٥١٧  
 أنطون قرّح (١٨٧٤-١٩٢٢)، ١٣٩، ٤٩٩  
 أنوي جان (١٩١٠-١٩٨٧)، Anouilh J.  
 ٤٥٦، ٣٨٥، ١٦٥  
 أوبرسفلد آن، Ubersfeld A. ١٥١، ١٥٢، ١٧٧، ١٨٧، ٢٥٥، ٢٥٥، ٣٢٧، ٣٣٨  
 ٣٣٩، ٣٤١، ٤١٧، ٤٩٨، ٥٠٦، ٥٢٧  
 أوتان إدوار (١٨٧١-١٩٦٤)، Autant E.  
 ١١٩، ١٩٣  
 أورخان (١٢٥٩-١٢٨٨)، Aurkhan ١٩١  
 أوركيني إسطفان (١٩١٢-١٩٧٩)، Orkény I.  
 ٣٠٦  
 أوريكيوني كانرين، Orecchioni C. ١٧٧  
 ١٨٦  
 أوريول جان بايست (١٨٠٦-١٨٨١)، Auriol  
 ٤٨٦، J.B.  
 أوسبورن جون (١٩٣٩-١٩٩٤)، Osborn J.  
 ٤٤٢  
 أوستروفسكي (١٨٢٣-١٨٨٦)، Ostrowsky A.  
 ٥١٧  
 أوفنباخ جاك (١٨١٩-١٨٨٠)، Offenbach J.  
 ٨٣، ٨٢  
 أوكيسي شين (١٨٨٠-١٩٦٤)، O'Casey S.  
 ٢٨٢  
 أولوسوي ميميت (١٩٤٢-)، Ullusoy M.  
 ١٢٢، ١٤٩، ٢٦٠، ٣٢٩  
 أوليفيه لورانس (١٩٠٧-١٩٨٩)، Olivier L.  
 ٤٨٠، ٣٥٩  
 أونامونو ميغيل، Unamuno M. ٤٠١  
 أونو كازوو، Oono Kazuo ٩٠  
 أونيل أوجين (١٨٨٨-١٩٥٣)، O'Neil E.

أرسطوفان (٤٤٥-٣٨٥ ق.م.)، Aristophane  
 ٣٣٣، ٣٣٠، ٣٠٤، ١٦٤، ١٣٨، ٥٥  
 ٣٧٦، ٣٧٧، ٤١١  
 أريوستو لودوفيكو (١٤٧٤-١٥٢٣)، Ariosto L.  
 ٣٧٩، ١٢٩  
 أستير فريد، Astaire F. ٣٨٨، ٥٠٠  
 أسخيلوس (٥٢٥-٤٥٦ ق.م.)، Eschyle  
 ٤٦، ١٢٤، ١٢٨، ٢٢٢، ٢٧٠، ٣٥٦، ٤١١  
 أسدي جواد (١٩٤٩-)، ١٣  
 إسكندراني نوال، ٣٧٥  
 إسلين مارتين، Esslin M. ١٩٩  
 آس أوسكار (١٨٧٦-١٩٣٦)، Asche O.  
 ١١٢  
 أشقر نضال، ٢  
 أشلي فيليب، Ashley Ph. ٢٦٢  
 أطرش نائلة (١٩٤٩-)، ٣٢٢، ٣٢٩، ٤٧٦  
 أغربي محمد، ١٢  
 اغواني سلامة، ٣٠٨، ٤٩٦  
 أفريونوف نيقولاي (١٨٧٩-١٩٥٣)، Evreinoff  
 ٩، ٣٩٩، ٤٦٢، N.  
 أفلاطون (٤٢٧-٣٤٧ ق.م.)، Platon  
 ٧٢، ٩٢، ١٣٠، ١٣٧، ١٤٨، ١٩٠، ٣٤٤، ٣٥٨  
 ٤١٣، ٤٦٨، ٥٢٣  
 أكاسي فيتو، Accanci V. ٣١٠، ٣١١  
 ألكيموف نيقولاي (١٩٠١-١٩٦٨)، Alkimov N.  
 ٢٨٦  
 أكيوس لوسوس، Accius Lucius ٢٣  
 ألبرتان، Albertin ٨  
 ألكي إدوارد (١٩٢٨-)، Albee E. ١٩٩، ٣٠٥  
 ٣٤٩، ٤٦٤، ٥١٩  
 ألتوسير لويس، Althusser L. ١٤٨  
 أليو روني (١٩٢٤-)، Allio R. ٢٦٧  
 إليوت توماس (١٨٨٨-١٩٦٥)، Elliot T.S.  
 ٢٨٢، ٣٨١  
 إليوت جورج، Eliot G. ٥١٧  
 إمام عادل، ١٤٦  
 أمي كان (١٣٣٣-١٣٨٤)، Ami Kan ٥٠٩  
 إنجاردن رومان، Ingarden R. ٢٣  
 أندرونيكوس ليغوس (٢٤٠ ق.م.)، Andronicus

٣٤٩، Pastor T. باستور  
 ٤٠٣، Pascal J. باسكال جان  
 ١٥٤، Bachelard G. باشلار غاستون  
 ١١٣، Pavlov بافلوف  
 ٣٢٧، ٢٥٥، ١٨٧، Pavis P. بافيس باتريس  
 ٢٨٣، (١٩٦٩-١٩١٠)، باكتير علي احمد  
 ٩١، Balanchin G. بالانشين جورج  
 ٤٢٢، Balla G. (١٩٥٨-١٨٧١)، باللا جياكومو  
 Pagnol M. (١٨٧٤-١٨٩٥)، بانيول مارسيل  
 ١١٢، ٤٧  
 ٣٧٤، ٢٢٧، Bansch P. (-١٩٤٠)، باوش بينا  
 ٤٠٦، ٣٤٥، ٣١٦، Baumgarten باومغارتن  
 ٥٠٢  
 ٤٣٨، ٣٤٠، Bauhaus باوهاوس  
 ٢٣٥، Byron (١٨٢٤-١٧٨٨)، بايرون لورد  
 ٤٥٤، ٢٨٢  
 ٤٦٠، ١٧٢، بدوي عبد الرحمن  
 ٤٠٠، ١٤٥، ٩٩، Bracque G. براك جورج  
 Prampolini (١٩٥٦-١٨٩٤)، برامبوليني  
 ٤٢٢، E.  
 ٩، Brahm Otto (١٩١٢-١٨٥٦)، براهم اوتو  
 ١٠٠، ٥٩، Bergson H. برجسون هنري  
 ٤٦٨  
 ٣٧، ٦، ٤٦، (-١٩٤٣)، برشيد عبد الكريم  
 ١٥٧، Bergman I. (-١٩١٨)، برغمان انغمار  
 ٤٢٠  
 Bernard J.J. (١٩٧٢-١٨٨٨)، برنار جان نجاك  
 ٤٤١، ٢٩٢  
 Bernhard S. (١٩٢٣-١٨٤٤)، برنار سارة  
 ٤٨٠، ٦٢  
 ٢٩٣، Bernard C. برنار كلود  
 Bernanos (١٩٤٨-١٨٨٨)، برنانوس جورج  
 ٢١٩، G.  
 ٢٥٤، ١٠٦، Proppe V. بروب فلاديمير  
 ٥٠٦، ٣٤١، ٢٨٦، ٢٥٥  
 ٢٥٢، Breton A. بروتون اندريه  
 ٢٥٤، Brusak بروساك  
 ٤١، ٢١، Brook P. (-١٩٢٥)، بروك بيتر

٥١٩، ٤٦٥، ٤٣٠، ١٢٧  
 ٣٠٣، Esslin M. ايسلان مارتن  
 ١٠٩، Egan P. اينغان بيرس  
 ٢٨٥، ٢٥٥، Ecco U. ايكو اومبرتو  
 ٥١، Elkhof K. (١٧٧٨-١٧٢٠)، ايكوف كونراد  
 ٩٠، Ikeda Karlotta ايكيدا كارلوتا  
 ٢٥٥، Ilam K. ايلام كير  
 ٦٥، Eliade M. ايلياد ميرسيا  
 ١١٢، Aymé M. (١٩٦٧-١٩٠٢)، ايميه مارسيل  
 ٤٠، Ingegneri A. اينجينيري انجيلو  
 ٤٩٦، ٣٠٨، (-١٩١٢)، ايوب احمد  
 ١٩١، ايوي صلاح الدين

## ب

بابا انور (١٩٨٧-١٩١٥)، ٢٧٤  
 Baty G. (١٩٥٢-١٨٨٥)، باتي غاستون  
 ٤٤١  
 ٨٨، Bathillus باتيللوس  
 Bakhtine M. (١٩٧٥-١٨٩٥)، باختين ميخائيل  
 ٣٦٨، ٣٣٠، ٢٨٦، ١٣٣، ٧٣  
 Bakhtine N. (١٩٧٥-١٨٩٥)، باختين نيقولا  
 ٣٧٧  
 ٤٦١، Barrat P. بارات بيير  
 ٥٠، ١٥، Barba E. (-١٩٢٧)، باربا اوجينيو  
 ٤٨٢، ٢٩٨، ٢٦٩، ٨١، ٦٧، ٦٥  
 ١٥٦، Barbieri باربييري  
 ١٢٤، Barthes R. (-١٩٥٤)، بارت رولان  
 ٣٥٤، ٣٤٢، ٣٤١، ٢٥٥، ٢٤٤، ١٥٧  
 ٥٠٣، ٤٦٣، ٤٥٩، ٣٧٢  
 Barsacq A. (١٩٧٣-١٩٠٩)، بارساك اندريه  
 ٤١٩  
 ٩، Barker G. (١٩٤٦-١٨٧٧)، باوكر غرانفيل  
 Barrault J.L. (١٩٩٤-١٩١٠)، بارو جان لوي  
 ٤١٩، ٣٩١، ٢٥٩، ٢٠٠، ٩١، ١٥  
 ٤٤٨، ٤٤٠  
 ٤١، Barrie J. (١٩٣٧-١٨٦٠)، باري جيمس  
 ١٢٨، Pasolini P.P. بازوليني بيير باولو



- بلاوتوس (٢٥٤-١٨٤ ق.م.) *Plautus* ، ٨٨ ،  
٣٧٨ ، ٣٣٣ ، ٣٠٤ ، ١٢٨  
لبيل فرحان (١٩٣٧-) ، ٣٢٤ ، ٣٣٨  
بلزاك *Balzac* ، ١٥٣ ، ٥١٧  
بلوال مارسيل (١٩٢٥-) *Blurwal M.* ، ١٤٦  
بلير *Blair* ، ٣٨٥  
بن جونسون (١٥٧٢-١٦٣٧) *Ben Johnson* ،  
٥٧ ، ١٤٢ ، ٣٣٦ ، ٣٧٠ ، ٣٧٩ ، ٣٨٤ ،  
٤٦٧ ، ٥٢٤  
بن دانيال موصلي مُحمَّد (١٢٤٨-١٣١١) ،  
١٩٢  
بن عربي محبي الدين ، ١٩٠  
بن عياد علي ، ١٢  
بتلي إيريك *Bentley E.* ، ٤٩٩  
بنفينيست إميل *Benveniste E.* ، ١٨٦  
بونصار جوزيف ، ٤٤٦  
بوال أوغستو (١٩٣١-) *Boal A.* ، ١٢٢ ،  
١٣٢ ، ١٤٩ ، ٢٦٠ ، ٤٣٤ ، ٤٥٠ ، ٤٥١  
بوالو نيقولا (١٦٣٦-١٧١١) *Boileau N.* ،  
١٢٥ ، ٢٢٦ ، ٣٤٤ ، ٣٥٨ ، ٣٧٠ ،  
٤١١  
بوتشير موريس (١٨٦٧-١٩٦٠) *Pottecher* ،  
٤٨٨ ، ٢٧٩ ، ٢٥٩ ، *M.*  
بوتشيني جياكومو (١٨٥٨-١٩٢٤) *G. Puccini* ،  
٧٧  
بوتيل رومان *Bouteille R.* ، ٤٥٥  
بودريار جان *Baudrillard J.* ، ٣٢٧  
بورديه إدوار (١٨٨٦-١٩٤٥) *Bourdier E.* ،  
١١١  
بوريه شارل (١٦٧٥-١٧٤١) *Poree Ch.* ، ٤٤٩  
بوسان نيقولا *Poussin N.* ، ٣٧٠  
بوشكين ألكسندر (١٧٩٩-١٨٣٧) *Pouchkine* ،  
٤٥ ، ٣٣٦ ، *A.*  
بوشنر جورج (١٨١٣-١٨٣٧) *Buchner G.* ،  
١٧٦ ، ٣٨١ ، ٤٠٤ ، ٤٩٥ ، ٥٢١  
بوغاتيريف سيرج *Bogatirev S.* ، ٢٥٤ ، ٢٨٦  
بولانسكي رومان *Polansky R.* ، ٤٢٠  
بولغاكوف ميكائيل (١٨٩١-١٩٤٠) *Boulgakov* ،  
٤٨٢ ، ٤٤٨ ، ٤٤٥ ، ٤٣٥ ، ٢٥١ ، ١٤٦ ،  
٥٢٢  
بروكتور فريدريك فرانسيس (١٨٥١-١٩٢٩) *Proctor F.F.* ،  
٣٤٩  
بروكفيلد تشارلز *Brookfield Ch.* ، ٣٠٨  
برومون *Bremond* ، ٣٤١  
بروير لي *Breuer L.* ، ٣١٢  
برياتسيف ألكسندر *Briantsev A.* ، ٤٢  
بريست برتولت (١٨٩٨-١٩٥٦) *Brecht B.* ،  
١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٥ ،  
٢٨ ، ٣٠ ، ٣٤ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٥ ، ٤٩ ،  
٦٣ ، ٧١ ، ٧٤ ، ٧٨ ، ٨١ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ٩٣ ،  
٩٤ ، ١٠٤ ، ١٠٧ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٩ ،  
١٢١ ، ١٣٢ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ،  
١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٤ ، ١٤٨ ، ١٥٢ ،  
١٥٣ ، ١٥٨ ، ١٦٥ ، ١٦٨ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ،  
١٨٠ ، ١٩٧ ، ١٩٩ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦ ،  
٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٠ ، ٢٢٥ ،  
٢٤١ ، ٢٤٣ ، ٢٥٠ ، ٢٥٤ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ،  
٢٧١ ، ٢٧٤ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٨٤ ،  
٢٨٧ ، ٢٨٩ ، ٢٩٦ ، ٣٠٣ ، ٣٠٨ ،  
٣٠٩ ، ٣١٧ ، ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٤ ،  
٣٥٣ ، ٣٥٧ ، ٣٦٣ ، ٣٧٤ ، ٣٨٨ ، ٣٩٤ ،  
٣٩٩ ، ٤٠٤ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ ، ٤١٢ ،  
٤١٥ ، ٤١٥ ، ٤١٧ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٣٠ ،  
٤٣١ ، ٤٣٧ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٥٦ ، ٤٦٣ ،  
٤٦٤ ، ٤٩٢ ، ٤٩٨ ، ٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥٠٨ ،  
٥١٢ ، ٥١٨  
بريوسوف فاليري *Brioussov V.* ، ٥٤ ، ٢٧٥  
بستاني بطرس ، ٤٢٤  
بيسو معين ، ٢٨٣  
بلان روجيه (١٩٠٧-١٩٨٤) *Blin R.* ، ٤١٩  
بلانش أوغست (١٨١١-١٨٦٨) *Blanche A.* ،  
٣٤٩  
بلانشون روجيه (١٩٣١-) *Planchon R.* ، ٤٥ ،  
٢٦٧ ، ٣٢٨ ، ٤١٩  
بلانشيه جيمس روبنسون (١٧٩٦-١٨٨٠) *Planché J.R.* ،  
٥٧

٢٩٤ ، ١٩٦

١٩٣ ، Picabia F. بيكيايا فرانسيس  
١٩٤ ، ١٤٥ ، ٩٩ ، Picasso P. بيكاسو بابلو  
٤٠٠ ، ٢٥٢ ، ٢٢٤

بيكسييريكور جيلبير (١٨٤٤-١٧٧٣)  
٤٩٧ ، Pixérécourt G.

بيكيت صموئيل (١٩٨٩-١٩٠٦) ، Beckett S.  
١٢٩ ، ١٠٤ ، ٩١ ، ٨٦ ، ٦٤ ، ٢٥ ، ١١  
١٩٩ ، ١٩٧ ، ١٧٩ ، ١٧٦ ، ١٧٠ ، ١٤٦  
٣٤٣ ، ٣٢٥ ، ٣٠٤ ، ٢٩٢ ، ٢٧١ ، ٢٥١  
٤٣٠ ، ٤٢٧ ، ٤١٩ ، ٤١١ ، ٣٩٤ ، ٣٩٢  
٥٠٨ ، ٤٩٥ ، ٤٦٤

بيكير جوزفين ، Becker J. ٥٠٠  
٨٩ ، Pyladus ييلادوس

بيليكو سيلفيو (١٨٤٥-١٧٩٨) ، Pellicho S.  
٢٣٧

بينه كارميلو (١٩٣٧-) ، Bene C. ٤٦١ ، ٣٢٦  
بينتر هارولد (١٩٣٠-) ، Pinter H. ١٩٩  
٤٤٣ ، ٣٠٤ ، ٢٩٠

بينجه رويبر (١٩٢٠-) ، Pinget R. ٣٠٥ ، ١٩٩

## ت

تاتلين ، Tatiin ١٠٤

تاتي جاك ، Tati J. ١٠٩

تاداشي سوزوكي ، Tadashi Suzuki ٣٦٣

تاسو توركاتو (١٥٩٥-١٥٤٤) ، Tasso T. ٢٢٥

تافياني فرديناندو ، Taviani F. ٦٧

تالما ، Talma ٤٨٠

تانجي ايف ، Tanguy Y. ٣١٠

تايروف ألكسندر (١٩٥٠-١٨٨٥) ، Tairov A.  
٢٨٦ ، ٢٧٥ ، ٢٦٦ ، ٢٧٧ ، ١٠٥ ، ٤٥ ، ٩

٥١٨ ، ٤٢٩ ، ٤١٩

تريتياكوف سيرغي (١٩٣٩-١٨٩٢) ، Tretiakov  
٣٢٣ ، S.

تزارا تريستان (١٩٦٣-١٨٩٦) ، Tzara T. ١٩٣

تشايكوفسكي بيوتر ، Tchaïkovsky P. ٩٩

تشايلد لوسيندا ، Child L. ٣٧٤

٣٥٠ ، M.

بولوك جاكسون ، Pollock J. ٣١٠

بوليز بيير (١٩٢٥-) ، Boulez P. ٤٦١

بولييري جاك ، Polieri J. ١٢٠

بومارشيه بيير (١٧٩٩-١٧٣٢) ، Beaumarchais  
٣٨١ ، ٣٤٦ ، ٢٧٠ ، ١٩٥ ، ٧٥ ، ٥٩ ، P.

بونراكوكن أومورا (١٨١٠-١٧٣٧) ، Bunrakuken Uemura  
١١٢

بويلزيغ هانز ، Poelzig H. ٣٢١

بييس رحمين ، ٥١ ، ١٢

بيتهوفن لودفيغ فان (١٨٢٧-١٧٧٠) ، Beethoven  
٤٩٢ ، ٧٨ ، L.

بيتوييف جورج (١٩٣٩-١٨٨٤) ، Pitoëff G.  
١١٩

بيجار موريس ، Béjart M. ٣٧٤ ، ٢٢٨ ، ٩٩

بيرانديللو لويجي (١٩٣٦-١٨٦٧) ، Pirandello  
٤٣٦ ، ٤٣٠ ، ٣٣١ ، ١٠٤ ، ٩٤ ، ٧١ ، L.

٤٧٧ ، ٤٣٧

بيردويستل راي ، Birdwhistell R. ٣٤٠

بيرس شارل ساندريس ، Pierce Ch.S. ٢٥٣

بيرغ ألبان (١٩٣٥-١٨٨٥) ، Berg A. ٧٧

بيرغ بيتر ، Berg P. ٤٤١

بيرك إدموند ، Burke E. ٢٢٦

بيرنهارد توماس (١٩٨٩-١٩٣١) ، Bernhard T.  
٢٥١

بيروتزي ، Peruzzi ٤٨٢

بيروغليزي جيوفاني باتيستا (١٧٣٦-١٧١٠) ،  
٨١ ، Perogèse J.B

بيزيه جورج (١٨٧٥-١٨٣٨) ، Bizet G. ٨٢  
٨٤

بيسكاتور إروين (١٩٦٦-١٨٩٣) ، Piscator E.  
٢٠٩ ، ٢٠٦ ، ١٣٨ ، ١٣٦ ، ١٢١ ، ٢٢

٣٠٨ ، ٢٧٩ ، ٢٦٦ ، ٢٥٩ ، ٢٥٨ ، ٢١٦  
٣٠٩ ، ٣٢١ ، ٣٣٣ ، ٤١٩ ، ٤٣٨ ، ٤٤٠

٥٢١ ، ٤٥٦

بيك جوليان (١٩٣٥-) ، Beck J. ٦٧ ، ١  
٤٢٦

بيك هنري (١٨٩٩-١٨٣٧) ، Becques H.

جانسن ستيف Jansen S. ٢٣ ،  
 جاهين صلاح ، ٨٤  
 جبارة ريمون (١٩٣٥-) ، ٤٧ ، ١١٩ ، ٢١٩  
 جبالي توفيق (١٩٤٤-) ، ٢٩٢ ، ٣٢٩  
 جبر محمود ، ١٤٦  
 جبرتي عبد الرحمن ، ٤٢٤  
 جلدانوف Jdanov ، ٥١٩  
 جدعون أندريه ، ٣٠٨  
 جريتلي حسن (١٩٤٨-) ، ٢٤٦ ، ٢٥١ ، ٣٢٩  
 ٣٤٦ ، ٤٤٠  
 جسنر ليوبولد (١٩٤٥-١٨٧٨) Jessner L. ،  
 ١٣٥ ، ٤١٩  
 جمالي فاضل (١٩٤٥-) ، ١٣ ، ٣٢٩  
 جلال ابراهيم (١٩٢٣-) ، ٤٦٠  
 جلال عثمان (١٨٩٨-١٨٢٩) ، ٤٦  
 جمعة عماد ، ٢٦٧ ، ٣٧٥  
 جواد حميد محمد ، ١٢  
 جوردوي جان Jourdeuil J. ٢٠٥  
 جوس مارسيل Jaus M. ١٧١  
 جوس هانس روبر Jaus H.R. ، ٥٦ ، ١٤٨  
 ٤٠٨ ، ٤٦٨  
 جوييه لوي (١٩٥١-١٨٨٧) Jouviet L. ، ١٠  
 ١١٩ ، ٤٨٠  
 جونز اينيفو (١٦٥٢-١٥٧٣) Jones I. ، ٣٩  
 ٥٧ ، ٢١٥ ، ٣٢٠  
 جونيت جيرار Genette G. ٢٤٩  
 جيبي مانويل (١٩٤٦-) ، ٤٢  
 جيريسون جون Jerison J. ٥٢٠  
 جيروودو جان (١٩٤٤-١٨٨٢) Giraudoux J. ،  
 ١٢٧ ، ١٢٨ ، ٣٨٤ ، ٤١٩  
 جيميه فيرمان (١٩٣٣-١٨٦٩) Gemier F. ،  
 ١٤٩ ، ١٦٢ ، ٢٥٩ ، ٢٧٩ ، ٢٩٤ ، ٣٢٤  
 ٤٣٤ ، ٤٨٨  
 جينه جان (١٩٨٦-١٩١٠) Genet J. ، ١١  
 ٢٥ ، ٢٩ ، ٧١ ، ٩٤ ، ١٠١ ، ٢٦٠ ، ٣٢٨  
 ٣٥٧ ، ٤١٧ ، ٤١٩ ، ٤٣٦ ، ٤٤٨

تشيوخوف أنطون (١٩٠٤-١٨٦٠) Tchekhov ،  
 ٢٤ ، ٢٦ ، ٥٥ ، ٧٣ ، ٨٦ ، ١٣٠ ،  
 ١٧٦ ، ١٩٧ ، ٢٤٠ ، ٢٩٠ ، ٢٩٢ ، ٣٢٥ ،  
 ٣٢٦ ، ٣٣٩ ، ٣٤٣ ، ٣٨١ ، ٣٨٦ ، ٣٨٦ ،  
 ٤٢٨ ، ٤٣٢ ، ٤٣٧ ، ٤٤١ ، ٤٦٤ ، ٤٩٣ ،  
 ٥١٧  
 تشيوخوف مايكل (١٩٥٥-١٨٩١) Tchekhov ،  
 ٤٩ ، M.  
 تشيرينا لودميلا ٣٧٤ ، Tcherina L.  
 تورغينيف ايفان (١٨٨٣-١٨١٨) Tourgeniev ،  
 ٥١٧ ، I.  
 تولستوي ألكسي (١٩٤٥-١٨٨٢) Tolstoi A. ،  
 ٤٢  
 تولستوي ليون (١٩١٠-١٨٢٨) Tolstoi L. ،  
 ٥١٧  
 توللر أرنست (١٩٣٩-١٨٩٣) Toller E. ،  
 ١٣٤ ، ١٣٥  
 تونسّي بيرم (١٩٦١-١٨٩٣) ، ٢٨٣  
 تيرانس (١٨٤-١٥٩ ق.م) TERENCE ، ٨٨ ، ٣٧٨  
 تيرنر فيكتور ٦٦ ، Turner V.  
 تيسبيس (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) Thespis ، ١٢٣ ،  
 ١٦١ ، ١٨٢ ، ٢٦٨ ، ٣٥٥  
 تيك لودفيغ (١٨٥٣-١٧٧٣) Tieck L. ، ٢٣٥ ،  
 ٤٥٣  
 تيلي فيستا ٣٤٩ ، Tilley V.  
 تيمور محمد ، ١١ ، ٨٤ ، ٤٩٩  
 تيمور محمود ، ٣٨٣ ، ٥٢٠  
 تين هيوليت ٥١٦ ، Taine H.  
 تيوقريطس Théocrite ، ٢٢٥

## ج

جار جان ميشيل Jarre J.M. ، ٤١ ، ٣٠٧ ،  
 ٤٦١  
 جاري ألفريد (١٩٠٧-١٨٧٣) Jarry A. ، ٩ ،  
 ٢١٢ ، ٢٢٩ ، ٣٠٤ ، ٣٨٢ ، ٤١١  
 جاكوبسون رومان Jacobson R. ، ١٥٠ ،  
 ٢٨٦

۵۲۴ ، ۳۸۴ ، ۳۷۰ ، ۲۸۱ ، ۱۲۸  
 درویش سید ، ۷۷ ، ۸۳ ، ۸۴ ، ۲۱۲ ، ۲۸۳ ،  
 ۳۴۸

دستویسکی Dostoievski ، ۴۵ ، ۱۴۶  
 دوپلن آلفرید (۱۹۵۷-۱۸۷۸) ، Doblein A. ،  
 ۲۰۸

دوبیناک (الأب) D'Aubignac (۱۶۷۶-۱۶۰۴) ،  
 Abbé ، ۱۲۵ ، ۱۶۸ ، ۱۸۷ ، ۱۹۵ ، ۲۴۹ ،  
 ۳۵۸ ، ۵۲۷

دوراس مارگریت (۱۹۱۴-) ، Duras M. ، ۲۱۰ ،  
 ۴۳۰

دوران جیلیر Durand G. ، ۱۵۵  
 دورت برنار (۱۹۹۴-۱۹۲۹) ، Dort B. ، ۲۰۵ ،  
 ۷۰۶ ، ۴۵۹ ، ۴۸۱ ، ۵۰۳

دورکهایم ایل Durkheim E. ، ۲۵۶  
 دورنمات فریدریک (۱۹۹۰-۱۹۲۱) ،  
 Durrenmat F. ، ۶۳ ، ۱۰۴ ، ۱۲۹ ، ۳۳۱ ،  
 ۳۳۵ ، ۳۸۵ ، ۴۳۷

دورو Durow W. ، ۴۸۷  
 دوس پاسوس (۱۹۷۰-۱۸۹۶) ، Dos Passos ،  
 ۲۵۹

دوسین ریومون Dessaignes- G. Ribemont ،  
 ۱۹۳

دوشان مارسیل (۱۹۶۸-۱۸۸۷) ، Duchamp ،  
 M. ، ۴۲۱

دوفنشاير دوق ، ۱۸۱  
 دوفینیو جان ، DuVignaud J. ، ۴ ، ۱۶۱ ،  
 ۲۵۶ ، ۳۳۸ ، ۳۹۷ ، ۴۷۹

دوکرو اوزوالد ، Ducrot O. ، ۱۸۷  
 دوکرو ایتین (۱۸۹۸-؟) ، Decroux E. ، ۱۵ ،  
 ۶۶ ، ۹۱ ، ۱۷۱ ، ۲۰۰

دولوز جیل ، Deleuze J. ، ۲۲۸  
 دوللان شارل (۱۹۴۹-۱۸۸۵) ، Dullin Ch. ،  
 ۴۸ ، ۱۱۹ ، ۱۴۹ ، ۳۲۴ ، ۳۹۰ ، ۴۸۰

دوماس آلکستر الأب (۱۸۷۰-۱۸۰۲) ، Dumas ،  
 A. ، ۸ ، ۴۹۷

دوماس آلکستر الابن (۱۸۹۵-۱۸۲۴) ، Dumas ،  
 (Fils) A. ، ۸۴ ، ۵۱۷

حاجو عمر ، ۳۲  
 حجاج ابراهیم ، ۸۴  
 حجازي سلامة (۱۹۱۷-۱۸۵۲) ، ۸۳  
 حسني داوود ، ۷۷  
 حفار نیل ، ۴۶۰  
 حفني حسن ، ۷۸  
 حکیم توفیق ، ۳۷ ، ۶۴ ، ۱۲۷ ، ۲۴۵ ، ۲۴۶ ،  
 ۳۰۶ ، ۴۲۸ ، ۴۳۸ ، ۴۵۴ ، ۴۶۵ ، ۵۲۰  
 حلمي عباس ، ۵۱  
 حمصي ندی (۱۹۵۷-) ، ۹۰  
 حمصي فائق (۱۹۴۶-) ، ۴۲ ، ۹۰

خزندار شریف (۱۹۴۰-) ، ۱۲ ، ۱۴۱ ، ۴۶۰  
 خمیسي عبد الرحمن ، ۷۸  
 خوري جلال (۱۹۳۴-) ، ۲ ، ۶۴ ، ۱۴۱ ،  
 ۲۶۰ ، ۴۶۰  
 خیاط سامی ، ۳۰۸  
 خیاط ضی ، ۱۲۲  
 خیام عمر ، ۱۹۰  
 خیري بدیع ، ۸۴ ، ۲۸۳  
 خیري عادل ، ۱۱۲

داروین Darwin ، ۵۱۶  
 داسته کاترین ، Dasté C. ، ۴۲  
 دالکروز ایل جاک (۱۹۵۰-۱۸۶۵) ، Dalcroze ،  
 E.J. ، ۴۸ ، ۱۷۰ ، ۲۲۷ ، ۳۷۴  
 دانستنکو نیمیروفیتش (۱۹۴۳-۱۸۵۸) ،  
 Dantchenko N. ، ۹  
 دانتي Dante D. (۱۳۲۱-۱۲۶۵) ، ۲۲۹  
 دان کسین بیی ، Dan Ximpei ، ۷۸  
 دخول جورج ، ۲۲ ، ۳۳۵ ، ۳۸۲ ، ۴۳۸  
 دراپدن جون (۱۷۰۰-۱۶۳۱) ، Dryden J. ،

- رابليه فرانسوا (۱۵۵۳-۱۴۹۴)، *Rabelais F.* ۳۱۸، ۳۳۰، ۲۷۳، ۶۴
- راسين جان (۱۶۹۹-۱۶۳۹)، *Racine J.* ۲۹، ۴۶، ۶۸، ۶۹، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۱۷، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۸، ۱۴۶، ۱۵۵، ۱۷۷، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۵۰، ۲۵۷، ۲۷۱، ۲۸۱، ۲۸۵، ۲۹۱، ۳۴۰، ۳۴۲، ۳۵۳، ۳۶۵، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۹، ۳۸۰، ۴۰۳، ۴۵۰، ۴۶۶، ۵۰۴، ۵۲۷
- راعي علي ، ۳۷، ۲۴۵، ۲۸۳، ۴۸۴
- رافيل مود *Ravel M.* ۳۴۹
- رامبو آرتور *Rimbaud A.* ۲۵۲
- راينهاردت ماکس (۱۸۷۳-۱۹۴۳) *Reinhardt M.* ۹، ۸۳، ۱۱۹، ۱۳۵، ۱۳۶، ۲۰۶، ۲۵۹، ۳۰۸، ۳۲۱، ۳۴۰، ۳۹۱، ۴۱۹، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۴
- رحباني (الآخوين) ، ۲۶۷، ۳۷۵، ۳۸۸، ۴۸۴
- رحباني زياد (۱۹۵۶-) ، ۱۳، ۳۲، ۶۴، ۱۰۹، ۳۲۵
- رحباني حاصي (۱۹۲۳-۱۹۸۶) ، ۳۲، ۸۴، ۱۰۹، ۲۸۳، ۳۰۷، ۳۷۵، ۳۸۸
- رحباني منصور (۱۹۲۵-) ، ۳۲، ۸۴، ۱۰۹، ۲۷۴، ۲۸۳، ۳۰۷، ۳۷۵، ۳۸۸
- رشدی رشاد ، ۴۶۱
- رشدی فاطمة ، ۳۵۰، ۴۸۰
- رضا علي ، ۳۷۵
- رفت ابراهيم ، ۷۸
- رويسير *Robespierre* ، ۴۹۷
- روينر جيروم *Robbins J.* ، ۹۱، ۳۷۴، ۳۸۸
- روين جان جاك *Roubine J.J.* ، ۱۱۷
- روترو (۱۶۵۰-۱۶۰۹) *Rotron* ، ۳۷۹، ۳۸۴
- روخاس فرناندو (۱۵۴۱-۱۴۷۵) *Rojas F.* ۳۷۹
- روزانه آنجيلو (۱۵۴۲-۱۵۰۲) *Ruzzante A.* ۲۹، ۳۷۹

- دومناک جان ماري *Domenach J.M.* ، ۴۰۲
- دونكان ايزادورا *Duncan I.* ، ۹۱، ۳۷۴، ۵۰۰
- دويتش ميشيل (۱۹۴۸-) *Deutsch M.* ، ۲۹۲، ۴۳۱
- دي رويلا لوبي (۱۶۶۵-۱۵۱۰) *Rueda L.* ۳۷۹، ۳۴۷
- دي سومي ليونه ليبريو *Di Somi Leone* ، ۳۹، *Ebreco*
- دي فيغا لوبي (۱۶۳۵-۱۵۶۲) *De Vega L.* ۸۵، ۱۴۲، ۳۳۵، ۳۴۷، ۳۸۴، ۵۲۴
- دي ماريني مارکو *De Marinis M.* ، ۱۵۰، ۲۵۵
- دي مولينا تيرسو (۱۵۸۳-۱۶۴۸) *De Molina T.* ۸۵، ۱۵۳، ۳۷۹، ۴۸۶
- دياب محمود (۱۹۳۲-۱۹۸۴) ، ۱۴۱، ۲۴۵، ۲۵۱، ۲۸۱، ۳۸۳
- دياغيلييف سيرج (۱۸۷۳-۱۹۳۹) *Diaghilev S.* ۹۹، ۱۹۴، ۲۵۲
- دياردیو جيار *Depardieu G.* ، ۴۵۵
- ديتریش مارلين *Dietrich M.* ، ۳۰۸
- ديدرو دونيز (۱۷۱۳-۱۷۸۴) *Diderot D.* ۱۶، ۷۳، ۹۳، ۱۳۱، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۵۸، ۱۹۵، ۲۲۵، ۲۳۴، ۲۷۰، ۲۹۳، ۳۴۴، ۳۵۸، ۴۱۴، ۴۶۷، ۴۹۵، ۵۱۶، ۵۲۵
- ديري تيور (۱۸۹۴-۱۹۷۷) *Déry T.* ، ۳۰۵
- ديسنوس رويبر (۱۹۰۰-۱۹۴۵) *Desnos R.* ۲۵۳
- ديکارت رينه *Descartes R.* ، ۳۷۰
- ديکنز تشارلز *Dickens C.* ، ۲۰۵
- ديلسارت فرانسوا (۱۸۱۱-۱۸۷۱) *Delsartes F.* ، ۱۵، ۴۸، ۱۷۰
- دينغلشتدت (۱۸۱۴-۱۸۸۱) *Dingelstedt* ، ۴۸۸

سادانجي إيشيكاوا (١٩٤٠-٢٨٨٠)، Sadanji I. ، ٢٧٨ ، ٤٣٠  
 سارازاك جان بير (١٩٤٦-)، Sarrazac J.P. ، ١٩٧ ، ٢٥١ ، ٤٣٠  
 سارتر جان بول (١٩٠٥-١٩٨٠)، Sartre J.P. ، ١٢٧ ، ١٣٨ ، ٣٠٤ ، ٣٨٤ ، ٤٥٤  
 ساردو فكتوريان (١٩٠٨-١٨٣١)، Sardou V. ، ١١١  
 سافاري جيروم (١٩٤٢-)، Savary J. ، ٢٦٤  
 سافريس نيقولا ، Savarese Nicolas ، ٦٧  
 سالاكرو أرماني (١٩٨٩-١٩٨٩)، Salacrou A. ، ٢٥٣  
 سالم علي (١٩٣٦-) ، ٤٤ ، ١٣٠ ، ٣٨٣  
 سان سان كاميل (١٩٢١-١٨٣٥)، Saint-Saëns ، ٧٧ ، C.  
 سان سيمون ، Saint-Simon ، ٥١٦  
 سانت بوف ، Saint-Beuve ، ٥١٦  
 سباحي يوسف ، ٨٤  
 سيريان جورج (١٨٨٣-٩-)، Ciprian G. ، ٣٠٤  
 ستاروبنسكي جان ، Starobinsky J. ، ٣٧٢  
 ستال مدام (١٨١٧-١٧٦٦)، Staël Mme ، ٢٣٣  
 ستالين ، Staline ، ٥١٩  
 ستاندال (١٨٤٣-١٧٨٣)، Stendhal ، ٢٣٤ ، ٥١٧  
 ستانسلافسكي كونستانتين (١٨٦٣-١٩٣٨)، Stanislawski C. ، ٩ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢١ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٩٣ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٩ ، ١٧٠ ، ٢٠٧ ، ٢٩٢ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٤١٨ ، ٤٢٩ ، ٤٤٥ ، ٤٥٣ ، ٤٨٠ ، ٤٩٢ ، ٥١٧  
 ستراسبيرج لي (١٩٨٢-١٩٠١)، Strasberg L. ، ٤٩  
 سترافنسكي ليفور ، Stravinsky I. ، ٩٩ ، ٤٢٢ ، ٤٢٢  
 سترندبرغ أوجست (١٨٤٩-١٩١٢)، Strindberg ، ٧٣ ، ١٣٤ ، ١٩٧ ، ٢٩٢ ، ٢٩٤ ، ٣٣٢ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٦٤ ، ٥٠٧  
 ستيوارت إلين (١٩٣٠-)، Stewart E. ، ٤٥٥  
 سرسق إيفيت ، ٣٢٢ ، ٣٠٨

روزفلت ، Roosevelt ، ١٥٨  
 روزنفلد سيلني ، Rosenfeld S. ، ٣٠٨  
 روسان أندريه (١٩١١-)، Roussin A. ، ١١٢  
 روستان إدمون (١٨٦٨-١٩١٨)، Rostand E. ، ٣٨١  
 رولان رومان (١٨٦٦-١٩٤٤)، Rolland R. ، ١٦٠ ، ٢٥٩ ، ٢٧٩ ، ٢٩٣  
 رومان ميخائيل (١٩٢٠-١٩٧٣)، ١٣٨ ، ٤٦١ ، ٥٢٠  
 ريتش جون (١٦٩٢-١٧٦١)، Rich J. ، ٢٥  
 ريتشاردسون (١٦٨٩-١٧٦١)، Richardson ، ٤١١  
 ريحاني نجيب (١٨٩١-١٩٤٩) ، ١٢ ، ٢٢ ، ٨٤ ، ١١٢ ، ٢٧٤ ، ٣٠٩ ، ٣٣٥ ، ٣٤٨ ، ٣٥٠ ، ٣٨٢ ، ٤٩٩  
 ريد جون ، Red J. ، ٥٢٢  
 ريكوبوني فرانسوا ، Riccoboni F. ، ١٦  
 ريكور بول ، Ricoeur P. ، ٤٠١

ز

زروالي عبد الحق ، ٤٩٤  
 زملي حسن ، ١٢  
 زولا إميل (١٨٤٠-١٩٠٢)، Zola E. ، ٤٥ ، ٢٩٣ ، ٣١٤ ، ٣٢٧ ، ٤٦٥ ، ٤٩٩ ، ٥١٧  
 زوندي بيتر ، Zondi P. ، ١٠٧ ، ١٩٧ ، ٢٠٧ ، ٢٨٤ ، ٢٨٩ ، ٤١٧ ، ٤٦٥  
 زيامي (١٣٦٣-١٤٤٣)، Zeami ، ٥٠ ، ٦١ ، ٣٤٤ ، ٣٩٢ ، ٤١٨ ، ٤٥٩ ، ٥٠٩  
 زيخ أوتوكار ، Zich O. ، ٢٥٤

س

ساباتيني نيقولا (١٥٧٤-١٦٥٤)، Sabbattini ، ٣١٤ ، N.  
 ساتر ناتالي ، Staz N. ، ٤٢  
 ساتي إريك ، Sattie E. ، ١٠٠ ، ٤٩٢  
 ساجر فواز (١٩٤٨-١٩٨٨) ، ١٥٧ ، ٣٢٩

- ٢٨١ ، ٢٩٤  
سينيكا (٤-٦٥م) ، Sénèque ، ٩٦ ، ١٢٥ ،  
١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٤٢ ، ٤٥٤
- ش
- شاپلان (١٦٧٤-١٥٩٥) ، Chapelain ، ١٢٥ ،  
٥٢٥ ، ٥٢٤  
شابان شارلي (١٩٧٧-١٨٨٩) ، Chaplin Ch. ،  
٩٠ ، ١٠٩ ، ١١٣ ، ٤٨٧  
شاذلي ، ١٩٠  
شار روني ، Char R. ، ٤٦١  
شافعي عبد الرحمن ، ٨٤  
شانسوريل ليون (١٩٦٥-١٨٨٦) ، Chancereau ،  
٤٢ ، ٤٤  
شانفلوري جول (١٨٨٩-١٨٣١) ، Champfleury ،  
٥١٦ ، J. ،  
شانون كلود (عام ١٩٤٨) ، Shannon C. ، ٥٢٧  
شاهين يوسف ، ٤٢٠  
شاكين جوزيف (١٩٣٥-) ، Chaikin J. ، ٣١٠ ،  
٤٢٦ ، ٤٥٢  
شايئا جوزيف (١٩٢٢-) ، Szajna J. ، ٢٦٦  
شيلي حاكي ، ١٢  
شتاين بيتر (١٩٣٧-) ، Stein P. ، ١٢٧ ، ٣٧٢  
شتاينبك جون ، Steinbeck J. ، ٥١٩  
شتراوس بوتو (١٩٤٤-) ، Strauss Botho ، ٤٣١  
شتراوس كلود ليشي ، Strauss C.L. ، ٥ ، ٦٥  
شتراوس يوهان (١٨٩٩-١٨٢٥) ، Strauss J. ،  
٨٣  
شترنهايم كارل (١٨٧٨-١٩٤٣) ، Sternheim ،  
١٣٤ ، C. ،  
شتريلر جورجيو (١٩٢١-) ، Strehler G. ، ١٠ ،  
٢٥ ، ٤١ ، ٧٧ ، ١٤٦ ، ٢٤٨ ، ٤٩٢  
شهادة جورج (١٩٠٧-١٩٨٩) ، ٩١ ، ٢٣٠ ،  
٢٥٣ ، ٢٨٢ ، ٣٨٦  
شدراوي يعقوب (١٩٣٤-) ، ٤٦ ، ٢٤٥ ،  
٢٥١ ، ٣٢٩ ، ٤٤٠ ، ٤٦٠  
شدياق أحمد فارس (١٨٠٤-١٨٨٨) ، ٣٩٥
- سرفانتس (١٥٤٧-١٦١٦) ، Cervantes ، ١٨٠ ،  
٣٣٠ ، ٣٤٧  
سرور نجيب (١٩٣٢-١٩٧٨) ، ٢٤٦ ، ٢٨٣ ،  
٤٣٩  
سعدلي تيسير (١٩١٧-) ، ٢٧٤  
سفوبدا جوزيف (١٩٢٠-١٩٩٣) ، Svoboda J. ،  
٤١ ، ١٢٠ ، ٢١٦ ، ٢٦٦  
سكارون بول (١٦١٠-١٦٦٠) ، Scarron P. ،  
١٠٨ ، ٣٧٩  
سكاليفر (١٤٨٤-١٥٥٨) ، Scaliger ، ٣٤٤ ،  
٣٥٨ ، ٣٧٩ ، ٥٢٤  
سكريب اوجين (١٧٩١-١٨٦١) ، Scribe E. ،  
٣٤٨  
سكوديري جورج (١٦٠١-١٦٦٧) ، Scudery G. ،  
٩٧ ، ٤٣٧  
سليمان الأول ، ١٩١  
سنو مايكل ، Snow M. ، ٣١٠  
سوبيل برنار (١٩٣٦-) ، Sobel B. ، ٤٣٧  
سوريو ايتين ، Souriau E. ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ،  
٤٣٣ ، ٤٦٨ ، ٤٧٤ ، ٥٠٦  
سوزوكي تاداشي ، Suzuki T. ، ٣٠١ ، ٥١٢  
سوسور فرديناند ، Saussure F. ، ١٨٦ ، ٢٥٣  
سوفرون ، Sophron ، ٨٨  
سوفوكليس (٤٩٦-٤٠٦ ق.م) ، Sophocle ، ٤٥ ،  
٥٥ ، ٥٩ ، ١٠٤ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ،  
١٣٦ ، ٢٢٠ ، ٢٧٠ ، ٢٩٠ ، ٤٠٢ ، ٤٥٨ ،  
٥٠٧  
سوماركوڤ (١٧١٧-١٧٧٧) ، Somarkov ، ١٢٧  
سويبي منصف (١٩٤٤-) ، ١٢  
سيدني (١٥٥٤-١٥٨٦) ، Sidney ، ٥٢٤  
سيرل ، Searle ، ١٨٧  
سيرليو رافائيل سياستيانو ، Serlio S. ، ٣٩ ،  
٤٨٢  
سيزير ايميه (١٩١٣-) ، Césaire A. ، ٢٦٠ ،  
٤٦٠  
سيلارز بيتر (١٩٥٨-) ، Sellers P. ، ٤٦ ، ١٢٧  
سيلقان ، ١٨  
سينغ جون (١٨٧١-١٩٠٩) ، Synge J. ، ٢٨٢

شيرو باتريس (١٩٤٤-١٩٤٤)، ٤١،  
 ٧٧، ٤٢٠، ٤٣٣، ٤٩٠  
 شيرير جاك، Scherer J. (١٩٠٧، ١٢٦، ٢٠٧،  
 ٣١٣، ٣٥٨، ٣٧١، ٥٢٥  
 شيسترتون جيلبرت كيث (١٩٣٦-١٨٧٤)  
 ١٠٥، Chesterton J.  
 شيشرون (١٠٦-٤٣ ق.م)، Ciceron ٣٥٨  
 شيشنر ريتشارد (١٩٣٤-)، Schechner R. ٢،  
 ٦٦، ١٢٠، ٣١١، ٣٢١، ٤٢٦، ٤٧٦  
 شيلر فريديك (١٨٠٥-١٧٥٩)، Schiller F. ١٢٨،  
 ١٦٥، ١٩٦، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٨٢  
 ٣٤٤، ٣٧٠، ٣٩٨  
 شيللي بيرسي (١٨٢٢-١٧٩٢)، Shelley P. ٢٣٥،  
 ٢٨٢، ٤٥٤  
 شيماروسا دومينيكو (١٨٠١-١٧٤٩)، Cimarosa  
 ٨١، D.

## ص

صابونجي رودى، ٢٦٧  
 صادق أحمد، ٤٩٩  
 صافي وديع، ٨٤  
 صباح، ٨٤  
 صبان رفيق (١٩٣٣-)، ١٢  
 صبور صلاح عبد (١٩٣١-١٩٨١)، ٢٨٣  
 صدقي زينب، ٣٥٠  
 صدقي الطيب (١٩٣٧-)، ٦، ١٢، ١٣،  
 ٤٧، ٦٤، ١٦٢، ٢٥١، ٢٨١، ٣٢٢  
 ٣٢٤، ٣٢٩، ٤١٢، ٤٣٤، ٤٤٠، ٤٦١  
 ٤٧٦  
 صنوع يعقوب (١٩١٢-١٨٣٩)، ٢٢، ٢٩،  
 ٣٢، ٥٥، ٣٣٥، ٣٣٧، ٣٤٦، ٣٨٢  
 ٤٣٨، ٤٧٨

## ط

طيارة وميم، ٣٢، ٣٠٨  
 طليعات زكي، ١٢، ١٨

شرايبي عبد السلام، ٧  
 شرقاوي بكر، ٤٦٠  
 شرقاوي جلال (١٩٤٣-)، ١٢  
 شرقاوي عبد الرحمن، ٢٨٣  
 شريدان ريتشارد (١٨١٦-١٧٥١)، Sheridan R. ٣٨٦  
 شعبان أسامة، ٤٢  
 شفارتس يغبني (١٩٥٨-١٨٩٧)، Schwarts I. ٦٣  
 شكسبير وليام (١٦١٦-١٥٦٤)، Shakespeare  
 ٧٣، ٢٤، ٣٢، ٣٨، ٤٤، ٤٥، ٤٧،  
 ٧٣، ٨٩، ٩٧، ١٠١، ١٠٢، ١٠٩،  
 ١٢٥، ١٢٨، ١٣١، ١٤٢، ١٦٤،  
 ١٦٧، ١٧٣، ١٨٠، ١٩٠، ٢٢١، ٢٢٢،  
 ٢٢٩، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٧١،  
 ٢٨٢، ٢٨٩، ٢٩١، ٣٢٤، ٣٣٥،  
 ٣٤٢، ٣٥٣، ٣٧٩، ٣٨٥، ٣٨٥،  
 ٣٨٧، ٤٠٣، ٤١٠، ٤٣٥، ٤٣٧، ٤٥٨،  
 ٤٦٧، ٤٧٠، ٤٧٢، ٤٨٥، ٤٩٥، ٥٠٤  
 شكلوفسكي Chklovski، ١١٥، ١٣٩  
 شليغل أوغست (١٨٤٥-١٧٦٧)، Schlegel A. ١٦٥،  
 ٢٣٣، ٢٣٥، ٣٤٤  
 شمس الدين نصري، ٨٤  
 شنيترز آرثور (١٩٣١-١٨٦٢)، Schnitzler A. ٣٨٦  
 شو جورج برنار (١٩٥٠-١٨٥٦)، Shaw G.B. ٢٩،  
 ٤٥، ١٣٨، ٢٩٥، ٣٨٤، ٣٨٧،  
 ٤٧٢، ٤٩٩، ٥١٧  
 شوبنهاور Shopenhauer، ٤٠١  
 شوفاليه الير Chevalier A.، ٣٤٩  
 شوفاليه موريس Chevalier M.، ٣٠٨، ٥٠٠  
 شوقي أحمد (١٩٣٢-١٨٦٨)، ٧٥، ١٢٧،  
 ٢٨٣  
 شوقي عبد الرحمن، ٨٤  
 شومان بيتر، ٢، Schumann P.  
 شونشان يي Chunshan Yi، ٥٠  
 شويكار، ١١٢  
 شيتي إليزابيث Chitty E.، ٣١٠



طهطاوي رفاعه (١٨٠١-١٨٧٣) ، ٣٩٥ ، ٤٢٤

## ع

عاشور نعمان (١٩١٨-١٩٨٧) ، ٢٤٦ ، ٣٨٣ ، ٥٢٠

عاكف نعيمة ، ٢٦٣

عاني يوسف (١٩٢٧-) ، ١٢ ، ٣٦٠ ، ٤٦٠

عبد الحميد سامي (١٩٢٨-) ، ١٢

عبد القدّوس إحسان ، ٨٤

عبد الكريم برشيد (١٩٤٣-) ، ٢٨٠

عبد الوهاب عزّت ، ٨٤

عدوان معدوح ، ٤٩٤

عرسان عقلة علي (١٩٤١-) ، ١٢ ، ٣٧

عريس نادية ، ٤٨٠

عشّاف روجيه (١٩٤١-) ، ٢ ، ١٣ ، ٢١

١٢٢ ، ١٤١ ، ١٤٩ ، ١٥٧ ، ٢٥١ ، ٢٦١

٢٨١ ، ٣٢٩ ، ٤٥٢ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٧٦

٤٧٦ ، ٥٢٢

عصفوري سمير (١٩٣٧-) ، ١٢

عقل سميد (١٩١٢-) ، ٧٥ ، ١٢٧ ، ٢٨٣

٣٢٥

علاء الدين حسن ٢٧٤

علج أحمد الطيب ١٢

عللولة عبد القادر (١٩٢٩-١٩٩٤) ، ٤٣٤

٤٦٠

عمر زكي ٤٣٨

عوض لويس ٢٨٣

عياد شكري ٣١٢

عيد عزيز (١٨٨٣-١٩٤٢) ، ١٢ ، ٨٤ ، ٣٥٠

٣٦٠

## غ

غاثي آرمان (١٩٢٤-) ، ١٢٢ ، ٢٦٠ ، ٤٦٠

غالزوروثي جون (١٨٦٧-١٩٣٣) ، ٢٩٤ ، J.

غانم أحمد ، ١٠٩ ، ٣٠٨ ، ٤٩٦

غاي جون (١٦٨٥-١٧٣٢) ، Gay J. ، ٧٨ ، ٨٣ ، ٣٨٧ ، ١٠٨

غراهام مارتا ، Graham M. ، ٩١

غروبيوس والتر (١٨٨٣-١٩٦٩) ، Gropius W. ، ٢٣٨ ، ٣٢١ ، ٢٦٦ ، ١٢٠

غروتوفسكي جيرزي (١٩٣٣-) ، Grotowski J. ، ٦٥ ، ٥٠ ، ٢١ ، ١٥ ، ١٠ ، ٦ ، ٥ ، ٢

٦٧ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١١٩ ، ١٣٢ ، ١٧٠ ، ٢٩٨ ، ٣٥٧ ، ٤١٧ ، ٤٣١ ، ٤٤٣ ، ٤٤٤

٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٨ ، ٤٥٣ ، ٤٨١ ، ٥٠٤

غريكو جوليت ، Greco J. ، ٣٠٨

غريماس ألفريداس ، Greimas A. ، ١٠٦

٢٥٥ ، ٣٤١ ، ٥٠٦

غريمالدي جيوسيه (١٧١٣-١٧٨٨) ، Grimaldi ، ٤٨٦ ، G.

غرينغور بيير (١٤٧٥-١٥٣٩) ، Gringore P. ، ١٧٥

غزالي ، ١٩٠

غلوك كريستوف (١٧١٤-١٧٨٧) ، Gluck C. ، ٧٦

غواريني جيوفاني (١٥٣٨-١٦١٢) ، Guarini G. ، ١٢٩ ، ٢٢٥

غوتزي كارلو (١٧٢٠-١٨٦٠) ، Gozzi C. ، ٣٩٠ ، ٣٨١

غوتشيد يوهان كريستوف (١٧٠٠-١٧٦٦) ، Gottsched J.C. ، ٣٣٦

غوته جوهان ولفغانغ (١٧٤٩-١٨٣٢) ، Goethe ، ١٩٧ ، ١٦٥ ، ١٤٣ ، ١٢٨ ، ٤٦ ، ٢٩ ، W.

٢٠٨ ، ٢٣٥ ، ٢٨٢ ، ٣٤٤ ، ٣٧٠ ، ٤٨٥ ، ٤٩٢

غوثيه تيوفيل ، Gauthier T. ، ٣٣٠

غوردون آن ماري ، Gourdon A.M. ، ١٨٧

غورفيتش جورج ، Gurvitch G. ، ٤ ، ٢٥٦

غوركي مكسيم (١٨٦٨-١٩٣٦) ، Gorki M. ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٥١٧

غوغان بول ، Gauguin P. ، ٩٩

غوغل نيقولاي (١٨٠٩-١٨٥٣) ، Gogol N. ، ٣٨١ ، ٥١٧

فایل کورت (۱۹۰۰-۱۹۵۰)، Weill K. ، ۳۰۸ ، ۳۸۸  
 فاینس ولفانگ ، Weins W. ، ۲۰۵  
 فتحي عبد اللطيف (۱۹۱۶-۱۹۸۶) ، ۳۴۶ ، ۳۸۲ ، ۳۴۸  
 فرانکوني أنطونين ، Franconi A. ، ۲۶۲  
 فرای نورمان ، Fray N. ، ۱۵۵  
 فرايتاغ غوستاف (۱۸۹۵-۱۸۱۶) ، Freytag G. ، ۵۰۵ ، ۳۴۴ ، ۳۱۳ ، ۲۲۱ ، ۱۷۸ ، ۱۴۳  
 فرج ألفريد (۱۹۲۹-) ، ۶۴ ، ۱۲۷ ، ۱۸۰ ، ۵۲۳ ، ۳۸۳ ، ۲۶۰ ، ۲۴۶  
 فرجيل (۷۰-۱۹ق.م) ، Virgile ، ۲۲۹ ، ۲۲۵  
 فرح إسکندر ، ۱۲ ، ۴۰ ، ۵۱ ، ۳۳۷  
 فرنان جان بير ، Vernant J.P. ، ۱۳۳ ، ۲۵۷ ، ۴۰۲ ، ۳۷۲  
 فرويد سيغmond ، Freud S. ، ۷۰ ، ۹۳ ، ۱۰۰ ، ۱۳۰ ، ۱۳۳ ، ۱۴۷ ، ۱۵۴ ، ۲۵۲ ، ۳۷۷ ، ۴۷۰ ، ۴۶۹ ، ۴۰۶ ، ۳۹۶  
 فريش ماکس (۱۹۱۱-۱۹۹۱) ، Frisch M. ، ۶۳ ، ۴۶۰ ، ۴۳۷ ، ۱۵۳  
 فضة أسعد ، ۱۲  
 فلتروسکي ، Veltrusky ، ۲۸۶  
 فلشر جون (۱۵۷۹-۱۶۲۵) ، Fletcher J. ، ۳۷۹  
 فلووير غوستاف ، Flaubert G. ، ۵۱۷  
 فتزيل جان بول (۱۹۴۷-) ، Wenzel ، ۴۳۱ ، ۴۳۳  
 فهمي علي ، ۹۰  
 فو داريو (۱۹۲۶-) ، Fo D. ، ۲۶۰ ، ۲۶۴ ، ۳۸۲ ، ۳۴۶ ، ۳۳۵  
 فودو جورج (۱۸۶۲-۱۹۲۱) ، Feydeau G. ، ۳۴۹ ، ۳۳۵ ، ۱۱۲  
 فور بول (۱۸۷۲-۱۹۶۰) ، Fort P. ، ۲۲۴ ، ۲۳۰  
 فورمان ريتشارد (۱۹۲۷-) ، Forman R. ، ۲۲۸ ، ۳۱۲  
 فورييه شارل ، Fourier Ch. ، ۵۱۶  
 فوش جورج (۱۸۶۸-۱۹۴۹) ، Fuchs G. ، ۴۳۹  
 فوکو ، Foucault ، ۳۹۷  
 فوکين ميشيل ، Fokine M. ، ۹۹

غوفمان إروين ، Goffman E. ، ۲۵۷  
 غولدمان لوسيان ، Goldman L. ، ۲۵۷ ، ۳۷۲  
 غولدوني کارلو (۱۷۰۹-۱۷۹۳) ، Goldoni C. ، ۵۹ ، ۸۶ ، ۲۲۱ ، ۳۸۱ ، ۳۹۰  
 غومبروفيتس فيتولد (۱۹۰۴-۱۹۶۹) ، Gombrowicz W. ، ۳۰۴  
 غونکور إدمون وجول ، Goncourt Les Frères ، ۵۱۷  
 غويه هنري ، Gouhier H. ، ۵۶ ، ۱۸۵ ، ۳۷۷  
 غيترى ساشا (۱۸۸۵-۱۹۵۷) ، Guitry S. ، ۱۱۲ ، ۳۸۵  
 غيدايو ، Gidayu ، ۱۱۳  
 غيرشوين جورج (۱۸۹۸-۱۹۳۷) ، Gershwin ، ۳۸۸ ، G.  
 غيون هنري (۱۸۷۵-۱۹۴۴) ، Ghéon H. ، ۲۱۹

## ف

فاختانوف يفتخيني (۱۸۸۳-۱۹۲۲) ، Vakhtangov E. ، ۴۹ ، ۱۳۶ ، ۲۴۳ ، ۳۳۱ ، ۳۹۱  
 فارابي ، ۱۳۰  
 فاسيندر فرئر راينر (۱۹۴۵-۱۹۸۲) ، Fasbinder ، ۴۳۳ ، ۴۳۱ ، W.R.  
 فاغنر ريتشارد (۱۸۱۳-۱۸۸۳) ، Wagner R. ، ۳ ، ۸ ، ۳۹ ، ۴۰ ، ۷۶ ، ۷۷ ، ۹۲ ، ۲۰۳ ، ۲۲۴ ، ۲۲۷ ، ۲۳۰ ، ۲۴۷ ، ۳۱۵ ، ۴۳۴ ، ۴۳۹ ، ۴۹۱  
 فافار شارل سيمون (۱۷۱۰-۱۷۹۲) ، Favart ، ۸۲ ، Ch.S.  
 فالديس لوي ، Valdès L. ، ۳۲۴  
 فالديفيلسو خوسيه (۱۵۶۰-۱۶۳۸) ، Valdivielso ، ۸۵ ، J.  
 فانسان جان بير ، Vincent J.P. ، ۲۰۵  
 فايدا أندريه (۱۹۲۶-) ، Wajda A. ، ۱۴۶  
 فايس بيتر (۱۹۱۶-۱۹۸۲) ، Weiss P. ، ۲۶۰ ، ۵۲۲ ، ۴۶۴  
 فايفل هيلينا ، Weigel H. ، ۴۵۹

٤٨٠ ، ٦٢  
 فيناڤير ميشيل (١٩٢٧- )، Vinavar M. ، ٢٩٢ ،  
 ٤٣٣ ، ٤٣١ ، ٤٢٨ ، ٣٢٥  
 فينزل جان بول (١٩٤٧- )، Wenzel J.P. ، ٤٣١ ،  
 فينيكوت Winnicott D.W. ، ٣٩٦

## ق

قاضي يونس ، ٧٧  
 قباني أبو خليل (١٨٣٣-١٩٠٢) ، ١٨ ، ٤٦ ،  
 ٥١ ، ٩٠ ، ٣٣٧ ، ٤٤٣  
 قيسي محمد ، ٤٢  
 قديمية زيناتي ، ٤٩٣  
 قرداحي سليمان (١٨٨٢-١٩٠٩) ، ٣٣٧  
 قرقوش ، ١٩١  
 قره شولي ، ٤٦٠  
 قطريب سلوى ، ٨٤  
 قهوجي غازي (١٩٤٣-) ، ٢٦٧

## ك

كابرو آلان ، ٣١٠ ، ٥١٣  
 كاپورونا لويجي (١٨٣٩-١٩١٥) Capurona ،  
 ٥٠١ ، Luigi  
 كاتب مصطفی ، ١٢  
 كار أوسموند ، Carr O. ، ٣٨٧  
 کاراکالا عبد الحليم ، ٣٧٥ ، ٣٧٥  
 كازاريس ماريا (١٩٢٢-) ، Casarès M. ، ٦٢  
 كازان إيليا (١٩٠٩-) ، Kazan E. ، ٣٥٩  
 كاستانيدا كارلوس ، Castaneda C. ، ٦٥  
 كاستلفترو لودفيغو (١٥٧١-١٥٠٥) Castelvetro ،  
 ٥٢٦ ، ٥٢٤ ، ٤٦٦ ، ٣٤٤ ، L. ،  
 كاسونا اليخاندرو (١٩٠٣-١٩٥٠) Cassona ،  
 ٤٢ ، A. ،  
 كافران تادوتر ، Kowzan T. ، ٥٤ ، ٢٥٤  
 كاکي عبد الرحمن ، ٢  
 كالديرون (١٦٨١-١٦٠٠) ، Calderon ، ٧١ ،  
 ٨٥ ، ٩٧ ، ١٥٦ ، ٣٣٥ ، ٣٤٧ ، ٤٣٦

ڤولتز پير ، Voltz P. ، ٢٨  
 ڤولتير (١٧٧٨-١٦٩٤) ، Voltaire ، ٤٥٠  
 ڤولر لويه ، Fuller L. ، ٢٢٨ ، ٥٠٠  
 ڤونتونييل برنار (١٦٥٧-١٧٥٧) ، Fontenelle B. ،  
 ٨٢  
 ڤيبر وکارل ماريا فون (١٧٨٦-١٨٢٦) Weber ،  
 ٧٦ ، C.M. ،  
 ڤيتراك روجيه (١٨٩٩-١٩٥٢) ، Vitrac R. ، ٢٥٣  
 ڤيتروف (٨٨ق.م-٢٦ق.م) ، Vitruve ، ١٨٤ ،  
 ٢١٥ ، ٣١٤ ، ٤٣٤  
 ڤيشرليتش اريکا ، ٢٥٥ Fichterlitch E. ،  
 ڤيترز أنطوان (١٩٣٠-١٩٩٢) ، Vitez A. ، ١٠ ،  
 ٤٥ ، ١٢٧ ، ٢٢٢ ، ٢٥١ ، ٢٦٧ ، ٣٧٢  
 ڤيخته ، Fichte ، ٣١٧  
 ڤيدكيند فرانك (١٨٦٤-١٩١٨) ، Wedekind F. ،  
 ١٣٥  
 ڤيدكيند فرانك (١٨٦٤-١٩١٨) ، Wedekind F. ،  
 ٤٦٥  
 ڤيردي جيوسيبي (١٨١٣-١٩٠١) ، Verdi G. ،  
 ٧٧ ، ٧٦  
 ڤيرغا جيوفاني (١٨٤٠-١٩٢٢) ، Verga G. ،  
 ٢٩٤ ، ٥٠١  
 ڤيروز ، ٨٤  
 ڤيزوليه لويس (١٦٧٢-١٧٥٢) ، Fuzelier L. ،  
 ٨٢  
 ڤيسكر آرنولد (١٩٣٢-) ، Wesker A. ، ٤٤٣  
 ڤيسكونتي لوتشينو (١٩٠٦-١٩٧٦) ، Visconti ،  
 ٨٦ ، L. ،  
 ڤيشنيشكي فيسچولود (١٩٠٠-١٩٥١) ،  
 ١٢٧ ، Viscniewski V. ،  
 ڤيلار جان (١٩١٢-١٩٧١) ، Vilar J. ، ١٠ ،  
 ١٤٩ ، ٢٥٩ ، ٢٧٩ ، ٤١٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨٨  
 ڤيلتروسكي ، Veltrusky ، ٢٥٤  
 ڤيلدراك شارل (١٨٨٢-١٩٧١) ، Vildrac Ch. ،  
 ٤٣٠  
 ڤيلدينغ (١٧٠٥-١٧٥٤) ، Fielding ، ٤١١  
 ڤيليني فردريكو ، Fellini F. ، ٤٤  
 ڤيليب جيرار (١٩٢٢-١٩٥٩) ، Philippe G. ،

- كليبير إف. Kleber Y. ٥٠٠  
 كتاب آلان Knapp A. ٤٩  
 كوارد نوبل (١٩٧٣-١٨٩٩) Coward N. ١١٢  
 كوپر جاك (١٩٤٩-١٨٧٩) Copeau J. ١٠  
 ٤٥، ٤٨، ٦٢، ٦٧، ١٤٩، ٢٩٤  
 ٣٩٠، ٤٨٠  
 كوريه غوستاف Courbet G. ٥١٧  
 كورتولين جورج (١٩٢٩-١٨٦١) Courteline  
 ٣٨١، ٣٣٥، G.  
 كورفان ميشيل ٢٥٥ Corvin M.  
 كورني بيبير (١٦٨٤-١٦٠٦) Corneille P.  
 ٢٩، ٤٤، ٤٦، ٦٩، ٧٢، ٩٧، ١٠٣،  
 ١٢٥، ١٢٨، ١٢٩، ١٧٦، ١٧٩، ٢٥٠،  
 ٢٨١، ٢٨٥، ٢٩٠، ٢٩١، ٣٥٢، ٣٧١،  
 ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨٤، ٤١١، ٤٣٦، ٥٠٧،  
 ٥٢٤  
 كوريا سيندا (٩-١٩٠٤) Koreya Senda  
 ٤٦٠  
 كوفمان إروين Coffman E. ٤  
 كوكتو جان (١٩٦٣-١٨٨٩) Cocteau J.  
 ٩٩، ١٠٠، ١٩٤، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٦٤،  
 ٤٢٨، ٤٩٢، ٤٩٣  
 كوكوس يانيس (٩-١٩٤٤) Kokkos Y.  
 ٢٦٧، ٤٢٠  
 كوكوشكا أوسكار (٩-١٨٨٦) Kokoschka O.  
 ١٣٥  
 كولوش Coluche ٤٥٥  
 كونت أوغست Comte A. ٥١٦، ٢٥٦  
 كونستان بنجامان (١٩٠٣-١٨٤٥) Constant  
 ٢٣٥، B.  
 كونغريف وليم (١٧٢٩-١٦٧٠) Congreve W.  
 ١٢٨، ٣٨٦  
 كوننهام ميرس Cunningham M. ٩١، ٩٩،  
 ٣١٠، ٣٧٤  
 كيههارت هاينز (١٩٨٣-١٩٣٣) Kipphardt H.  
 ٥٢١  
 كيتون باستر (١٩٦٦-١٨٩٦) Keaton B.  
 ٩٠، ١٠٩  
 كيث بنجامن فرانكلين Keith (١٩١٤-١٨٤٦)
- ٤٣٧، ٤٤٤، ٤٦٧  
 كالفن Calvin ٢١٨  
 كالفيه أندريه Calvé A. ١٤٩  
 كامل محمود ٤٩٩  
 كامو آلير (١٩٦٠-١٩١٣) Camus A. ٥٩،  
 ١٣٧، ٣٠٣، ٣٠٤  
 كانت إيمانويل Kant E. ٢٢٦، ٢٢٩، ٣١٧،  
 ٤٠٦، ٤٠٦، ٤٦٨  
 كانتور تادوتز (١٩٩٠-١٩١٥) Kantor T. ٦،  
 ٢١٢، ٢٩٨، ٣٥٧، ٤٠٦، ٤٤٨  
 كانزيه هيدو Kanze H. ٥١٢  
 كاورو أوساني (١٩٢٨-١٨٨١) Kaoru O. ٤٣٠  
 كايزر جورج (١٩٤٥-١٨٧٨) Kaiser G. ١٣٥  
 كايوا روجيه Caillois R. ٥٤، ٣٩٦  
 كرامة محمد عبد الحليم ٤٦  
 كروتز فرانز كزافييه (١٩٤٦-) Kroetz F.X.  
 ٢٩٢، ٤٣١، ٤٣٣  
 كروز رامون ديلا Cruz R. Della ١٥٦  
 كرومليكنك فرناند (١٩٧٠-١٨٨٦)  
 ١٠٥، Crommelynck F.  
 كرومويل Cromwell ١٨١  
 كرومي عوني (١٩٤٥-) ٤٦٠  
 كريستو Christo ٣١١  
 كريغ غوردون (١٩٦٦-١٨٧٢) Craig G. ٩،  
 ١٢، ١٦، ٤٨، ٨٦، ٩١، ١١٣، ٢١٢،  
 ٢١٦، ٢٣٠، ٢٩٢، ٢٩٤، ٣٥٧، ٣٩٩،  
 ٤٣٩، ٤٤١، ٤٤٦، ٤٨١  
 كريغين إليزابيث ١٨١  
 كريم فريال ٣٠٨، ٤٩٦  
 كسار علي (١٩٥٧-١٨٨٥) ٢٢، ٨٤، ٢٧٤،  
 ٣٠٩، ٣٣٥، ٣٤٨، ٣٨٢  
 كلايست هنريش فون (١٨١١-١٧٧٧) Kleist  
 ٢٨١، ٢٣٥، H.  
 كلاين جيمس Klein J. ٣٠٩  
 كلوديل بول (١٩٥٥-١٨٦٨) Clandiel P. ٦٣،  
 ٧٤، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٩، ٢١٩، ٢٣٠،  
 ٢٨٢، ٢٩٠، ٥٥٤

لوثر مارتن Luther M. ، ۳۰ ، ۲۱۸  
 لوركا فديكو غارسيا Lorca (۱۹۳۶-۱۸۹۸)  
 ۳۲۲ ، ۲۸۲ ، ۲۳۰ ، ۱۶۲ ، ۱۵۷ ، F.G.  
 لوريل وهاردي Laurel et Hardy ، ۱۰۹  
 لوساج آلان رينيه Lesage (۱۷۴۷-۱۶۶۸)  
 ۳۸۶ ، ۳۴۶ ، A.R.

لوکاش جورج Luckács G. (۱۹۷۱-۱۸۸۵)  
 ۴۱۷ ، ۴۰۲ ، ۲۹۶ ، ۲۸۹ ، ۲۸۷ ، ۲۰۸  
 ۵۱۹ ، ۵۱۸

لوکوک جاک (-۱۹۲۱) Lecoq J. ، ۵۱  
 لوناتشارسکي أ. (۱۹۳۳-۱۸۷۵)  
 ۴۶۵ ، Lounatcharski A.

لونجينوس کاسيوس Longinus C. ، ۲۲۶  
 لونيه پو أورليان Lugné-Poe (۱۹۴۰-۱۸۶۹)  
 ۳۹۴ ، ۲۷۷ ، ۲۳۰ ، ۲۲۴ ، ۹۹ ، ۹ ، A.  
 ۴۴۱ ، ۴۳۴

لويد ماري Loyd M. ، ۳۴۹  
 لويس الرابع عشر ، ۱۲۶  
 ليتلود جون (-۱۹۱۴) Littlewood J. ، ۲۱  
 ۴۹

ليجيہ فرمان (-۱۸۷۰) Leger F. (۱۹۴۸-۱۸۷۰) ، ۲۲۴  
 ليدرر جورج Lederer G. ، ۳۰۸  
 ليرمنتوف ميخائيل Lermontov (۱۸۴۱-۱۸۱۴)  
 ۲۳۷ ، M.

لينيا لوتہ (-۱۹۰۰) Lenya L. (۱۹۸۱-۱۹۰۰) ، ۳۰۸  
 ۳۸۸

ليهار فرانز (-۱۸۷۰) Lehar F. (۱۹۴۸-۱۸۷۰) ، ۷۸  
 ۳۸۷ ، ۸۳

ليوبيموف يوري (-۱۹۱۷) Lioubimov Y. (۱۹۱۷-)  
 ۵۲۲ ، ۳۲۸ ، ۲۴۸

## م

ماترلينک موريس (-۱۸۶۲) Maeterlinck (۱۹۴۹-۱۸۶۲)  
 ۲۳۰ ، ۲۲۹ ، ۲۱۲ ، ۱۹۷ ، ۴۱ ، M.  
 ۴۶۵ ، ۴۶۴ ، ۴۴۱ ، ۴۴۰ ، ۳۵۷  
 مارجانوف Mardjanov ، ۴۲۹  
 مارسو مارسيل (-۱۹۲۳) Marceau M. (۱۹۲۳-)  
 ۹۱

۳۴۹ ، B.F.

کيج جون Cage J. ، ۳۱۰  
 کيد توماس Kyd T. (۱۵۹۴-۱۵۵۸) ، ۴۳۷  
 کيلي جين Kelly G. ، ۳۸۸  
 کيتيرو الفاريز Quintero Alvarez ، ۳۴۷

## ل

لابان رودولف فون Laban (۱۹۵۸-۱۸۷۹)  
 ۳۷۴ ، ۲۲۷ ، ۱۷۱ ، R.

لابروير جان La Bruyère J. ، ۳۷۰  
 لابريوس ديموس (-۱۰۶) Labrios (۱۰۶-)  
 ۸۸ ، Dimos

لايش أوجين Labiche E. (۱۸۸۸-۱۸۱۵)  
 ۳۸۱ ، ۳۴۸ ، ۳۳۵ ، ۱۶۸ ، ۱۱۲  
 لارا لويز (-۱۸۷۴) Lara L. (۱۹۵۲-۱۸۷۴) ، ۶۲  
 ۱۹۳ ، ۱۱۹

لاسال جاک (-۱۹۳۶) Lassalle J. (۱۹۳۶-)  
 ۴۳۳ ، ۴۳۳ ، ۴۳۲ ، ۴۳۱ ، ۳۲۸

لاشوسيه نيثيل La Chaussée (۱۷۵۴-۱۶۹۱)  
 ۳۸۵ ، N.

لافوازيه Lavoisier ، ۳۹  
 لاميناردير La Mesnardière ، ۳۵۲  
 لاميناندير (-۱۶۰۴) La Mesnardière (۱۶۷۶-۱۶۰۴)  
 ۵۲۴

لبلة ، ۴۹۶  
 لحام دريد ، ۳۲ ، ۱۴۶  
 لحييب محمد ، ۱۲  
 لحدود روميو ، ۸۴ ، ۳۸۸

لستنج غوتولد (-۱۷۲۹) Lessing G. (۱۷۸۱-۱۷۲۹)  
 ۲۷۰ ، ۲۳۴ ، ۲۰۶ ، ۲۰۴ ، ۱۷۲ ، ۷۳  
 ۵۲۵ ، ۴۶۷ ، ۳۸۰ ، ۳۷۰ ، ۳۴۴ ، ۳۳۲

لنز جاکوب (-۱۷۵۱) Lenz J. (۱۷۹۲-۱۷۵۱) ، ۱۴۳  
 ۲۳۵

لوبينغ رومان Lebègue R. ، ۹۶  
 لوتريامون Lautréamont ، ۲۵۲  
 لوتمان يوري Lotman Y. ، ۱۰۶ ، ۲۲۳  
 ۳۳۹ ، ۳۳۸

مرسيه سبستيان ،Mercier S. ٤٩٧  
 مروچيك سلافومير (١٩٢٦-)، Mrozek S. ٣٠٦  
 مسعد رؤوف ، ٤٦١  
 مطاوع كرم (١٩٣٤-) ، ١٢ ، ١٤١  
 مطران خليل ، ٢٨٣  
 معلوف موريس ، ٩٠  
 مكاوي سيد ، ٨٤  
 مكاوي عبد الغفار ، ٤٦٠  
 ملتقى أنطوان ، ١٢ ، ٥١ ، ١١٩  
 منوشكين آريان (١٩٣٩-) ، Mnouchkine A. ٢ ، ٣٤ ، ١٢٠ ، ١٢٧ ، ١٥٧ ، ١٦٥ ، ٢٠٥ ، ٢٢٢ ، ٢٢٨ ، ٢٤٣ ، ٢٦٤ ، ٣٢٨ ، ٣٥٧ ، ٣٧٢ ، ٣٨٢ ، ٤٢٦ ، ٤٣٥ ، ٤٨٢ ، ٥٢٢  
 منيب ماري ، ١١٢  
 مهديه متيرة ، ٨٣ ، ٣٤٨ ، ٤٨٠  
 مهندس فؤاد ، ٤٧ ، ١١٢ ، ١٤٦  
 موجي محمد ، ٨٤  
 مورتون جيمس ، Morton J. ٣٤٩  
 مورتون شارل ، Morton Ch. ٤٩٩  
 موروبوشي كيو ، Murobushi Kio ٩٠  
 مورون شارل ، Mauron Ch. ١٣١ ، ١٥٥ ، ٣٧٢  
 مورينو جان لوي (١٨٩٢-١٩٧٤) ، Moreno J.L. ٤٤٢ ، ١٠٠  
 موزار ولفغانغ أماديوس (١٧٥٦-١٧٩١) ، Mozart W.A. ٨٩ ، ٧٨ ، ٧٧ ، ٧٦ ، ٧٥  
 موس مارسيل ، Mauss M. ١٧١ ، ٦٥  
 موسيه ألفريد (١٨١٠-١٨٥٧) ، Musset A. ٣٣١ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ١٩٧ ، ١٢٨ ، ٦٥ ، ٣٣٩ ، ٣٨١ ، ٤٥٣  
 موكاروفسكي يان ، Mukarovsky Y. ٢٥٤ ، ٢٨٦ ، ٢٥٥  
 مول أبراهام ، Moles A. ٣٢٧  
 موللر هايتر (١٩٢٩-١٩٩٥) ، Muller H. ٤٣١ ، ٢٠٥  
 موليير (١٦٧٣-١٦٢٢) ، Molière ٢٤ ، ١

٢٠٠  
 ماكس (الإخوة) ،Max Brothers ١٠٩  
 ماركس كارل ، Marx K. ٤٩٨  
 مارلو كريستوفر (١٥٩٣-١٥٦٤) ، Marlow C. ٤٤٤  
 مارمونتيل جان فرانسوا (١٧٢٣-١٧٩٩) ، Marmontel J.F. ٣٤٤ ، ١٧٨ ، ١٧٣ ، ٤٧٠ ، ٣٧٧  
 ماريغو بيير (١٦٨٨-١٧٦٣) ، Marivaux P. ٥٩ ، ١٠٦ ، ١٤٣ ، ١٥٥ ، ١٦٧ ، ١٨٠ ، ٣٢٤ ، ٣٩٣ ، ٣٩٠ ، ٣٨١  
 مارينيتي فيليبو (١٨٧١-١٩٤٤) ، Marinetti F. ٤٢٢ ، ٤٢٠ ، ١٦٥  
 مازوني السندرو (١٨٧٣-١٧٨٥) ، Mazoni A. ٢٣٧  
 ماغوط محمد (١٩٣٤-) ، ٢٨٣  
 ماكوتو ساتو ، Makoto Sato ٣٠١ ، ١٦٢  
 ماكافييلي نيقولو (١٤٦٩-١٥٢٧) ، Machiavelli N. ٣٧٩ ، ٢٩  
 مالارميه ستيفان (١٨٤٢-١٨٩٨) ، Malarmé S. ٢٣٠  
 مالينا جوديث (١٩٢٧-) ، Malina J. ٢١ ، ١ ، ٤٢٦ ، ٦٧  
 مانجينو دومينيك ، Maingueneau D. ١٨٦  
 مانسار فرانسوا ، Mansard J.F. ٣٧٠  
 مانوني أوكتافيو ، Mannoni O. ٩٤ ، ٧٠  
 ماياكوفسكي فلاديمير (١٨٩٣-١٩٣٠) ، Maïakovski V. ٤٢١ ، ٢٨٦ ، ٢٦٤ ، ١٢١  
 محسن حكمت (١٩١٠-١٩٦٨) ، ٢٠٠ ، ٢٧٤ ، ٤٩٩  
 محفوظ عصام (١٩٣٩-) ، ٢ ، ١٢ ، ٢٩ ، ٢٠٠ ، ٢٦١ ، ٥٢٣  
 محمد قاسم (١٩٣٥-) ، ٧ ، ١٢ ، ١٤١ ، ٤٦٠  
 محمدي صبا (١٩٢٧-) ، ٢٧٤  
 ملتي عز الدين (١٩٣٨-) ، ٧ ، ١٩ ، ٦٤ ، ١٤٣ ، ٣٢٥ ، ٤١٢  
 مردم بك عدنان ، ٢٨٣  
 مرسي حامد ، ٤٩٦

- ناكيه فيدال Naquet Vidal, ٢٥٧  
نخلة سليم, ٧٧, ٨٤  
نشاطي فتوح, ٨٤  
نقاش سليم خليل (١٨٨٤-٩), ٤٦  
نقاش مارون (١٨٥٥-١٨١٧), ٢٩, ٧٤, ١٣٩, ٣٨٢, ٣٤٨, ٣٣٧, ٤٤٣, ٤٧٨  
نقاش نيقولا (١٨٩٤-١٨٢٥), ٩٨, ٣٣٧  
نوح محمد, ٨٤  
نوغارو كلود C. Nougaro, ٣٠٨  
نوفو جورج (١٩٨٢-١٩٠٠), Neveux G., ٢٥٣  
نويبر كارولينا (١٩٧٦-١٩٩٧), Neuber C., ٣٣٦, ٤٨٠, ٤٨٠  
نويرة عبد الحليم, ٨٤  
نيتش هرمان Nitsch H., ٣١١  
نيتشه فريديريك (١٩٠٠-١٨٤٤), Nietzsche F., ٤, ٣, ٧٤, ١٣٢, ١٣٣, ١٤٧, ٣٤٤, ٤٤٦, ٤٣٩, ٤٠١

## ه

- هاتشيك Hasek, ٤٥٦  
هافيل تاكلاف Havel V. (-١٩٣٦), ٣٠٦  
هال إدوارد Hall E., ١٧١, ٣٤٠  
هاندكة بيتر (-١٩٤٢), Handke P., ٢٥  
هاندل (١٧٥٩-١٦٨٥), Handel, ١٥٣, ١٧٦, ٢٩٢, ٣٩٤  
هاوتمان إليزابيث Hauptmann E. (١٩٤٦-١٨٦٣), ٤٥٩  
هاوتمان غيرهارت Hauptman, ١٣٥, ١٩٧, ٢٩٤, ٢٩٦, ٥١٧  
هايبيرغ لودفيغ (١٨٦٠-١٧٩١), Heiberg L., ٣٤٩  
هردر Herder, ٣٧٠  
هرمون ميشيل (-١٩٤٨), Hermon M., ١٢٧, ٣٤٠  
هلبو أندريه Helbo A., ٢٥٥

- ٢٩٠, ٤٤, ٤٦, ٥٨, ٩٨, ١٠٣, ١٠٤, ١٤٢, ١٥٣, ١٥٣, ١٦٢, ١٦٧, ١٦٨, ١٧٩, ١٨٠, ٢٢٢, ٢٧١, ٢٧٤, ٢٨١, ٣٢٤, ٣٣٥, ٣٧١, ٣٧٩, ٣٨٠, ٣٨٥, ٣٨٦, ٣٩٠, ٣٩٣, ٤٣٥, ٤٦٩, ٤٩٥  
موم سومرست (١٨٧٤-١٩٦٥), Maugham S., ٣٨٦  
مونان جورج Mounin G., ١٥٠, ٢٥٥  
مونتردي كلاوديو (١٥٦٧-١٦٤٣), Monteverdi, ٢٠٣, ٧٥, C.  
مونزايمون تشيكاماتسو (١٦٥٣-١٧٢٤), Monzaénon Chikamatsu, ١١٣, ٣٦٣  
مونش إدوارد Munch E., ١٣٤  
مونك مريدت Monk M., ٤٦١  
مونو ريشار Monod R., ٥٠٦  
مونو ميرييل Monod M., ١٠٠  
ميزغيش دانييل (-١٩٥٢), Mesguish D., ١٠٦  
ميزولي ميكوش (١٩٢١), Mészoly M., ٣٠٥  
ميسنتغيه Mistinguette, ٣٠٨, ٥٠٠  
ميشيل جورج (-١٩٢١), Michel G., ٢٥٣  
ميشيل فيلهلم Michel Wilhelm, ٥٢١  
ميكيفيتش آدم (١٨٥٥-١٧٩٨), Mickiewicz, ١٣٧, A.  
ميلتون جون (١٦٠٨-١٦٧٤), Milton J., ٥٧  
ميلر آرثر (-١٩٢٠), Miller A., ٢٦, ١٩٩, ٤٧٢  
ميلييس جورج (١٨٦١-١٩٣٨), Méliès G., ٣٦  
ميناندر (٣٤٢-٢٩٣ ق.م), Ménandre, ٣٧٨  
مينورو هاتاناكا Minoru Hatanaka, ٩٠  
ميرخولد فسيغولود (١٨٧٤-١٩٤٠), Meyerhold, ٩١, ٨١, ٤٨, ٣٣, ٢١, ١٦, ٩, ١١٣, ١١٤, ١٢١, ١٦٥, ١٧٠, ٢١٢, ٢٣٠, ٢٤٣, ٢٦٤, ٢٦٦, ٢٧٥, ٢٧٧, ٢٨٦, ٣٢٣, ٣٣١, ٣٣٢, ٣٤٠, ٣٨٢, ٣٩٩, ٤١٨, ٤٢٢, ٥١٨

وايلدر ثورثون (1975-1897) Wilder Th.  
٤٦٤

ونس سعدالله (1997-1941) ، ٢٩ ، ٣٧ ،  
٦٤ ، ١٢٢ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ١٥٣ ، ٢٦٠ ،  
٢٦١ ، ٢٨١ ، ٣٢٥ ، ٤١٢ ، ٤٣٨ ، ٤٦١ ،  
٤٧٨

وهبة سمد الدين (1925-) ، ١٣٨ ، ٢٤٦ ،  
٥٢٠ ، ٣٨٣

وهبة فيلمون ، ٣٢ ، ٢٧٤ ، ٣٤٨ ، ٤٩٦ ،  
وهبي يوسف (1980-1896) ، ١٢ ، ١٨ ،  
٦٢ ، ١١٢ ، ٤٩٦ ، ٤٩٩

وولف فيرجينا ، Woolf V. ، ٢٥١ ، ٤٩٣ ،  
ويسكر آرنولد (1932-) ، Wesker A. ، ٢٩٥ ،  
ويسلون روبرت (1944-) ، Wilson R. ، ٤٩٣ ،  
ويغمان ماري ، Weigman M. ، ٢٢٨ ،

ويفر جون (1760-1773) ، Weaver J. ، ٢٥ ،  
ويلز أورسون (1987-1915) ، Wells O. ،  
٤٨٠ ، ١٩٩

ويسلون روبرت (1941-) ، Wilson R. ، ٤١ ،  
٧٧ ، ٢٢٨ ، ٢٥١ ، ٢٦٥ ، ٢٦٧ ، ٢٩٢ ،  
٣١٢ ، ٤٤١ ، ٤٤٨ ، ٤٦١ ، ٤٩٠

## ي

اليوسف روز ، ٣٥٠ ،  
ياسين كاتب (1989-1929) ، ٣٢ ، ٦٤ ،  
٢٢٢ ، ٢٦٠ ، ٢٨٢ ، ٤١٢ ، ٤٦١ ، ٥٢٣

ياما شيغي أكيرا ، Shigeyama Akira ، ٣٩٢ ،  
يوريبيني (٤٨٤-٤١١ ق.م) ، Euripide ، ٢٩ ،  
٥٥ ، ١٢٤ ، ٢٩٠ ، ٤١١

يونسكو أوجين (1994-1912) ، Ionesco E. ،  
٦٤ ، ١٢٩ ، ١٧٧ ، ١٧٩ ، ٢٧١ ، ٢٨٥ ،  
٢٩٩ ، ٣٠٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٨ ، ٣٣٥ ، ٣٨٦ ،

٣٩٣ ، ٤١١ ، ٤٢٨ ، ٤٣٢ ، ٤٤٨ ،  
يونج كارل غوستاف ، Jung C.G. ، ١٥٥ ،  
ييتس وليم (1939-1865) ، Yeats W. ، ٢٨٢ ،  
٤٦٥

هنريو جاك ، Henriot J. ، ٣٩٦

هنكل هنريش (1937-) ، Henkel H. ، ٣٢٨

هوبير لينزيل ، Huppert I. ، ٤٩٣

هوخهوت رولف (1931-) ، Hochhuth R. ،  
٥٢١

هوراس (٦٥-٨ ق.م) ، Horace ، ٢٦ ، ١٢٥ ،  
١٤٢ ، ١٧١ ، ٣٤٤ ، ٣٥٨ ، ٣٦٩ ، ٤١٤ ،  
٥٠٢

هوغو فيكتور (1880-1802) ، Hugo V. ، ٧٢ ،  
١٠٣ ، ١٢٨ ، ١٣٦ ، ١٩٧ ، ٢٢٦ ، ٢٣٥ ،  
٣٣٠ ، ٣٤٤ ، ٤١١ ، ٤٥٤

هوفمانشتال هوغو فون (1874-1929) ،  
Hogmannsthal H. ، ١٤ ، ٢٨٢ ، ٤٦٥

هولز آرنو (1839-1813) ، Holz A. ، ٢٩٤ ،  
هوميروس ، ١٠٢ ، ١١٧

هونزل فردريك ، Honzi F. ، ٢٥٤ ،  
هويزينغا يان ، Huizinga J. ، ٣٩٦

هيبل فردريك (1813-1813) ، Hebel F. ، ٥١٧ ،  
هيرا ساوا ، Hirasawa ، ٣٢٤

هيراواتاري ، Hirawatari ، ٣٢٤ ، ٥٢٣ ،  
هيردر ، Herder ، ٣٨٠

هيرفي ، Hervé ، ١٣٤ ،  
هيرمون ميشيل (1948-) ، Hermon M. ، ١٠٦

هيجل فردريك (1831-1770) ، Hegel F. ،  
١٠٢ ، ١٠٧ ، ١٢٩ ، ١٧٥ ، ٢٠٨ ، ٢٠٨ ،

٢٨٤ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩١ ، ٣٤٤ ، ٣٧٧ ،  
٤٠١ ، ٤١٧ ، ٥٢٦

هيك سيمور ، Hicks S. ، ٣٠٨ ،  
هيورد جون (1880-1897) ، Heywood J. ،  
٣٤٧

## و

واتاري هيرا ، Watari Hira ، ٤٦٠ ،  
واكاباشي أكيرا ، Wakabayashi A. ، ٥١٢ ،  
واكيم بشارة ، ٧٧

وايلد أوسكار (1900-1804) ، Wilde O. ،  
٣٨٤



## Y

---

Yeats W. (1865-1939) ویتس ولیم 282, 465

## Z

---

Zeami (1363-1443) زیامی 50, 61, 344, 392,  
418, 459, 509

Zich O. زیخ اوتوکار 254

Zinpei Dan زینپی دان کسین 78

Zola E. (1840-1902) زولا امیل 45, 293, 314,  
327, 465, 499, 517

Zondi P. زوندی پیتر 107, 197, 207, 284,  
289, 417, 46



470, 472, 485, 495, 504  
 Shannon C. (1816-1892) شانون كلود آيڤا 527  
 Shaw G.B. (1856-1950) شو جورج برنار 29, 45, 138, 295, 384, 387, 472, 499, 517  
 Shelley P. (1792-1822) شيللي پيرسي 235, 282, 454  
 Sheridan R. (1751-1816) شريڊان ريتشارڊ 386  
 Shigeyama Akira 392  
 Shopenhauer 401  
 Sidney (1554-1586) سيدني 524  
 Snow M. 310  
 Sobel B. (1936-) سوبيل برنار 437  
 Somarkov (1717-1777) سومارڪوف 127  
 Sophocle (496-406 A.D.) سوفوڪليس 45, 55, 59, 104, 124, 125, 127, 136, 220, 270, 290, 402, 458, 507  
 Sophron 88  
 Souriau E. سوريو ايتين 254, 255, 433, 468, 474, 506  
 Staline 519  
 Stanislawski C. (1863-1938) ستانسلافسكي 9, 10, 12, 17, 18, 21, 48, 49, 93, 113, 114, 119, 170, 207, 292, 294, 295, 418, 429, 445, 453, 480, 492, 517  
 Starobinsky J. ستارووينسكي جان 372  
 Staz N. 42  
 Staël Mme (1766-1817) ستال مدام 233  
 Stein P. (1937-) شتاين پيتر 127, 372  
 Steinbeck J. شتاينبڪ جون 519  
 Stendhal (1783-1843) ستانڊال 234, 517  
 Sternheim C. (1878-1943) شترنهيم ڪارل 134  
 Stewart E. (1930-) ستيوارت ايلين 455  
 Strasberg L. (1901-1982) ستراسبيرج ولي 49  
 Strauss Botho (1944-) ستراس بوثو 431  
 Strauss C.L. 5, 65  
 Strauss J. (1825-1899) ستراس يوهان 83  
 Stravinski I. سترافنسكي ايغور 422  
 Stravinsky I. سترافنسكي ايغور 99, 422

Strehler G. (1921-) شتريلر جورجيو 10, 25, 41, 77, 146, 248, 492  
 Strindberg A. (1849-1912) سترينڊبرگ اوگست 73, 134, 197, 292, 294, 332, 428, 429, 430, 464, 507  
 Suzuki T. سوزوڪي تاداشي 301, 512  
 Svoboda J. (1920-1993) سڦوبودا جوزيف 41, 120, 216, 266  
 Synge J. (1871-1909) سينگ جون 282, 294  
 Szajna J. (1922-) شايينا جوزيف 266  
 Sèneque (4-65) سينيڪا 96, 125, 126, 128, 142, 454

## T

Tadashi Suzuki تاداشي سوزوڪي 363  
 Taine H. تين هيپوليت 516  
 Talma 480  
 Tanguy Y. تانجي ايف 310  
 Tasso T. (1544-1595) تاسو تورڪاتو 225  
 Tati J. تاتي جاك 109  
 Tatlin 104  
 Taviani F. تافياني فردينانڊو 67  
 Tairov A. (1885-1950) تايروف اليڪسنڊر 9, 45, 105, 127, 266, 275, 286, 419, 429, 429, 518  
 Tchaikovsky P. تشايڪوفسكي پيتر 99  
 Tchekhov A. (1860-1904) تشيخوف انطون 24, 26, 55, 73, 86, 130, 176, 197, 240, 290, 292, 325, 326, 339, 343, 381, 386, 386, 428, 432, 437, 441, 464, 493, 517  
 Tchekhov M. (1891-1955) تشيخوف مايڪل 49  
 Tcherina L. تشيرينا لودميلا 374  
 Thespis (525-456 A.D.) تيسپيس 123, 161, 182, 268, 355  
 Théocrite 225  
 Tieck L. (1773-1853) تيك لودفيگ 235, 453  
 Tilley V. تيلي فيسٽا 349  
 Toller E. (1893-1939) تولر ارنسٽ 134, 135  
 Tolstoy A. (1882-1945) تولستوي اليڪسي 42

257, 271, 281, 285, 291, 340, 342, 353,  
365, 370, 371, 379, 380, 403, 450, 466,  
504, 527

Ravel M. رافیل مود 349

Red J. رید جون 522

Reinhardt M. (1873-1943) راینهاردت ماکس 9, 83, 119, 135, 136, 206, 259, 308, 321, 340, 391, 419, 428, 429, 434

Riccoboni F. ریکوبونی فرانسوا 16

Rich J. (1692-1761) ریش جون 25

Richardson (1689-1761) ریشاردسون 411

Ricoeur P. ریکور بول 401

Rimbaud A. رامبو آرتور 252

Robbins J. روبینز جیروم 374, 388

Robespierre روبیسپیر 497

Robins J. روبینز جیروم 91

Rojas F. (1475-1541) روخاس فرناندو 379

Rolland R. (1866-1944) رولان رومان 160, 259, 279, 293

Roosevelt روزفلت 158

Rosenfeld S. روزنفیلد سیدنی 308

Rostand E. (1868-1918) روستان ادمون 381

Rotrou روترو 379

Rotrou J. (1609-1650) روترو جان 384

Roubine J.J. روبین جان جاک 117

Roussin A. (1911-) روسان آندریه 112

Rueda L. (1510-1665) ردها لوی 347, 379

Ruzzante A. (1502-1542) روزانته آنجیلو 29, 379

## S

Sabbattini N. (1574-1654) ساباتیینی نیکولا 314

Sadanji I. (1880-1940) سادانجی ایشیکاوا 278, 430

Saint-Beuve سانت بوف 516

Saint-Saëns C. (1835-1921) سان سانس 77 کامیل

Saint-Simon سان سیمون 516

Salacrou A. (1899-1989) سالاکرو آرمان 253

Sardou V. (1831-1908) ساردو فکتوریان 111

Sarrazaç J.P. (1946-) سارازاک جان بیری 197, 251, 430

Sartre J.P. (1905-1980) سارتر جان بول 127, 138, 304, 384, 454

Sattie E. ساتی اریک 100, 492

Saussure F. دو سوسور فردیناند 186, 253

Savarese Nicolas سافاریس نیکولا 67

Savary J. (1942-) سافاری جیروس 264

Scaliger (1484-1858) سکالینگر 344, 358, 379

Scaligero J. (1484-1558) سکالینگیرو جولیو 524

Scarron P. (1610-1660) سکارون بول 108, 379

Schechner R. (1934-) شچینر ریتشارد 2, 66, 120, 311, 321, 426, 476

Scherer J. شیرر جاک 107, 126, 207, 313, 358, 371, 525

Schiller F. (1759-1805) شیلر فریدریک 128, 165, 196, 235, 236, 282, 344, 370, 398

Schlegel A. (1767-1845) شلیگل آوگست 165, 233, 235, 344

Schnitzler A. (1862-1931) شنیتزلر آرتور 386

Schumann P. شومان پیتر 2

Schwartz I. (1897-1958) شوارتز یفغینی 63

Scribe E. (1791-1861) سکرپب اوجین 348

Scudery G. (1601-1667) سکودیری جورج 97, 437

Searle سیرل 187

Sellers P. (1958-) سیلرز پیتر 46, 127

Sertio S. سیرلیو رافائیل سیاستانو 39, 482

Shakespeare W. (1564-1616) شکسپیر ولیم 23, 24, 32, 38, 44, 45, 47, 71, 73, 89, 97, 101, 102, 109, 125, 128, 128, 131, 142, 164, 167, 173, 180, 190, 221, 222, 229, 235, 235, 236, 240, 271, 282, 289, 291, 324, 330, 335, 336, 342, 353, 379, 385, 385, 387, 403, 410, 435, 437, 458, 467,

- Olivier L. (1907-1989) أوليفيه لورانس، 359، 480  
 Oono Kazuo أونو كازوو 90  
 Orecchioni C. أوركيوني كاترين 177، 186  
 Orkény I. (1912-1979) أوركني إسطفان 306  
 Osborn J. (1939-1994) أوسبورن جون 442  
 Ostrowsky A. (1823-1886) أوستروفسكي 517

## P

- Pagnol M. (1895-1874) بانويل مارسيل 47، 112  
 Pascal J. باسكال جان 403  
 Pasolini P.P. بازولينى پير باولو 128  
 Pasos Dos (1896-1970) پاسون دوس 259  
 Pastor T. باستور 349  
 Pavis P. پافيس باتريس 187، 255، 327  
 Pavlov بافلوف 113  
 Pellicho S. (1798-1845) پيليکو سيلفيو 237  
 Peroglèse J.B. (1710-1736) بيروغليزي 81  
 Peruzzi جيوفاني باتيستا 482  
 Philippe G. (1922-1959) فيليب جيرار 62، 480  
 Picabia F. بيكابيا فرانسيس 193  
 Picasso P. بيكاسو پابلو 99، 145، 194، 224، 252، 400  
 Pierce Ch.S. بيرس شارل ساندروس 253  
 Pinget R. (1920-) بينجه رويير 199، 305  
 Pinter H. (1930-) پيتر هارولد 199، 290، 304، 443  
 Pirandello L. (1867-1936) پيرانديلو لويجي 71، 94، 104، 331، 430، 436، 437، 477  
 Piscator E. (1893-1966) پيسكاتور ارون 22، 121، 136، 138، 206، 209، 216، 258، 259، 266، 279، 308، 309، 321، 323، 419، 438، 440، 456، 521  
 Pitoëff G. (1884-1939) پيتوف جوج 119  
 Pixérécourt G. (1773-1844) دو بيكسيكور 40

## 497 جيلير

- Planchon R. (1931-) بلانشون روجيه 45، 267، 328، 419  
 Planché J.R. (1796-1880) بلانشيه جيمس 57  
 Platon (427-347 A.D.) افلاطون 72، 92، 130، 137، 148، 190، 344، 358، 413، 468، 523  
 Plautus (254-184 A.D.) بلاوتوس 88، 128، 304، 333، 378  
 Poe A. Lugué (1869-1940) پو اورييلان لونييه 224، 434  
 Poelzig H. پوليزيغ هانز 321  
 Polansky R. پولانسكي رومان 420  
 Polieri J. پوليري جاك 120  
 Pollock J. پولوك جاكسون 310  
 Poree Ch. (1675-1741) پوريه شارل 449  
 Pottecher M. (1867-1960) پوتيشير موريس 259، 279، 488  
 Pouchkine A. (1799-1837) پوشكين الكسندر 45، 236  
 Poussin N. پوسان نيولا 370  
 Prampolini E. (1894-1956) پرامبوليني ايتريكو 422  
 Proctor F.F. (1851-1929) بروكتور فريدريك 349  
 Proppe V. پروب فلاديمير 106، 254، 255، 286، 341، 506  
 Pyladus پيلادوس 89

## Q

- Quintero Alvarez كيتيرو الفاريز 347

## R

- Rabelais F. (1494-1553) رابليه فرانسوا 64، 273، 330، 368  
 Racine J. (1639-1699) راسين جان 29، 46، 68، 69، 102، 104، 106، 117، 126، 127، 138، 146، 155، 177، 187، 188، 219، 221، 250،

Marx Brothers (الأنخوة) 109  
 Marx K. ماركس كارل 498  
 Maugham S. (1874-1965) موم سومرست 386  
 Mauron Ch. موروون شارل 131, 155, 372  
 Mauss M. موس مارسيل 65  
 Mazoni A. (1873-1785) مازوني ألسندرو 237  
 Małakowski V. (1893-1930) ماياكوفسكي  
 فلاديمير 121, 264, 286, 421  
 Mercier S. مرسيه سيستان 497  
 Mesguish D. (1952-) ميزغيش دانييل 106  
 Meyerhold V. (1874-1940) مييرخولد  
 9, 16, 21, 33, 48, 81, 91, 105,  
 113, 114, 121, 165, 170, 212, 230, 243,  
 264, 266, 275, 277, 286, 323, 331, 332,  
 340, 382, 399, 399, 418, 422, 518  
 Michel G. (1926-) ميشيل جورج 253  
 Michel Wilhelm ميشيل فيلهلم 521  
 Mickiewicz A. (1798-1855) ميكييفيتش آدم  
 137  
 Miller A. (1920-) ميللر آرثر 26, 199, 472  
 Milton J. (1608-1674) ميلتون جون 57  
 Minoru Hatanaka مينورو هاتاناكا 90  
 Mistinguette ميستينيت 308, 500  
 Mnouchkine A. (1939-) منوشكين آريان 2,  
 34, 120, 127, 157, 165, 205, 222, 228,  
 233, 243, 264, 328, 357, 372, 382, 426,  
 435, 482, 522  
 Moles A. مول أبراهام 327  
 Molina T. (1583-1648) مولينا تيرسودي 379  
 Molière (1622-1673) موليير 1, 24, 29, 44,  
 46, 58, 98, 103, 104, 142, 153, 153, 162,  
 167, 168, 179, 180, 222, 271, 274, 281,  
 324, 335, 371, 379, 380, 385, 386, 390,  
 393, 435, 469, 495  
 Monk M. مونك مريدت 461  
 Monod M. مونو ميري 100  
 Monod R. مونو ريشار 506  
 Monteverdi C. (1567-1643) مونتفردى  
 كلاوديو 75, 203  
 Monzaemon Chikamatsu (1653-1724)

363 مونزايمون تشيكاماتسو  
 Monzaemon Chikamatsu مونزايمون  
 تشيكاماتسو 113  
 Moreno J.L. (1892-1974) مورينو جان لوي  
 100, 442  
 Morton Ch. مورتون شارل 499  
 Morton J. مورتون جيمس 349  
 Moss M. موس مارسيل 171  
 Mounin G. مونان جورج 150, 255  
 Mozart W.A. (1756-1791) موزار  
 ولفغانغ 75, 76, 77, 78, 89  
 Mrozek S. (1926-) مروزيك سلافومير 306  
 Mukarovsky Y. موكاروفسكي يان 254, 255,  
 286  
 Muller H. (1929-1995) موللر هابر 205, 431  
 Munch E. مونش إدوارد 134  
 Murobushi Kio موروبوشي كيو 90  
 Musset A. (1810-1857) موسيه ألفريد 65,  
 128, 197, 236, 325, 331, 339, 381, 453  
 Méliès G. (1861-1938) ميليس جورج 36  
 Ménéandre (342-293 A.D.) ميناندر 378  
 Mészöly M. (1921) ميزولي ميكوش 305

## N

Naquet Vidal ناكيه فيدال 257  
 Neuber C. (1697-1760) نووير كارولينا 336,  
 480, 480  
 Neveu G. (1900-1982) نوفو جورج 253  
 Nietzsche F. (1844-1900) نيتشه فريدرىك 3,  
 4, 74, 132, 133, 147, 344, 401, 439, 446  
 Nitsch H. نيتش هرمان 311  
 Nougaro C. نوغارو كلود 308

## O

O'Casey S. (1880-1964) أوكيسي شين 282  
 O'Neil E. (1888-1953) أونيل أوجين 127,  
 430, 465, 519  
 Offenbach J. (1819-1880) أوفنباخ جاك 82,

## L

- La Bruyère J. دو لاپرويسر جان 370  
 La Chaussée N. (1691-1754) دو لاشوسيه 385  
 La Mesnardière (1604-1676) لامينانديير 524  
 La Mesnardière 352  
 Laban R. (1879-1958) لابان رودولف فون 171, 227, 374  
 Labiche E. (1815-1888) لايش اوجين 112, 168, 335, 348  
 Labiche G. (1815-1888) لايش جورج 381  
 Labrios Dimos (106-43 A.D.) لابريوس 88  
 Lara L. (1874-1952) لارا لويز 62, 119, 193  
 Lassalle J. (1936-) لاسال جاك 292, 328, 431, 432, 433, 433  
 Laurel et Hardy 109  
 Lautréamon 252  
 Lavoisier 39  
 Lebègue R. لويغ رومان 96  
 Lecoq J. (1921-) لوكوك جاك 51  
 Lederer G. ليدرر جورج 308  
 Leger F. (1870-1948) ليجيه فيرمان 224  
 Lehar F. (1870-1948) ليهار فرانز 78, 83, 387  
 Lenya L. (1900-1981) لينيا لوت 308, 388  
 Lenz J. (1751-1792) لنز جاكوب 143, 235  
 Lermontov M. (1814-1841) ليرمنتوف 237  
 Lesage A.R. (1668-1747) لوساج آلان رينه 346, 386  
 Leasing G. (1729-1781) لسنغ غوتولد 73, 172, 204, 206, 234, 270, 332, 344, 370, 380, 467, 525  
 Lioubimov Y. (1917-) ليوبيموف يوري 248, 328, 522  
 Littlewood J. (1914-) ليتلود جون 21, 49  
 Longinus C. لونجينوس كاسيوس 226  
 Lorca F.G. (1898-1936) لوركا فديريكو غارسيا 162, 322

- Lorca F.G. (1898-1936) لوركا فديريكو 157, 230, 282  
 Lotman Y. لوتمان يوري 106, 223, 338, 339  
 Lounatcharski A. (1875-1933) لوناتشارسكي 465  
 Loyd M. لويد ماري 349  
 Luckács G. (1885-1971) لوكاش جورج 208, 287, 289, 296, 402, 417, 518, 519  
 Lugné-Poe A. (1869-1940) لونيه پو أورليان 9, 99, 230, 277, 394, 441  
 Luther M. لوثر مارتن 30, 218

## M

- Machiavelli N. (1469-1527) مكيافيلي نيكولو 29, 379  
 Maeterlinck M. (1862-1949) ماتيرلنك 41, 197, 212, 229, 230, 357, 440, 441, 464, 465  
 Maingueneau D. مانجينو دومينيك 186  
 Makato Sato 162  
 Makoto Sato 301  
 Malarmé S. (1842-1898) مالارمي ستيفان 230  
 Malina J. (1927-) مالينا جوديث 1, 21, 67, 426  
 Mannoni O. مانوني أوكافيو 70, 94  
 Mansard J.P. مانسار فرانسوا 370  
 Marceau M. (1923-) مارسو مارسيل 91, 200  
 Mardjnov 429  
 Marinetti F. (1871-1944) مارينيتي فيليبو 165, 420, 422  
 Marinis De 150  
 Marinis M. ماريني ماركو دي 255  
 Marivaux P. (1688-1763) ماريافو پيير 59, 106, 143, 155, 167, 180, 324, 381, 390, 393  
 Marlow C. (1564-1593) مارلو كريستوفر 444  
 Marmontel J.F. (1723-1799) مارمونتيل جان 173, 178, 344, 377, 470

Hofmenschall H. (1874-1929) هوفمانشتال 282  
 هوفو فون  
 Hogmannsthal H. (1874-1929) هوفمانشتال 14  
 هوفو فون  
 Holz A. (1863-1939) هولز آرنو 294  
 Homère هوميروس 102, 117  
 Honzi F. هونزل فرديك 254  
 Horace (65-8 A.D.) هوراس 26, 125, 142, 171, 344, 358, 369, 414, 502  
 Hugo V. (1802-1885) هرغو فيكتور 72, 103, 128, 136, 197, 226, 235, 330, 344, 411, 454  
 Huizinga J. هويزينغا يان 396  
 Huppert I. هويپر ليزيل 493

## I

Ibsen H. (1828-1906) ايسن هنريك 73, 137, 138, 197, 294, 295, 404, 429, 472, 517  
 Ikeda Karlotta ايكيدا كارلوتا 90  
 Ilam K. ايلام كير 255  
 Ingarden R. انجاردن رومان 23  
 Ingegneri A. اينجينيري انجيلو 40  
 Ionesco E. (1912-1994) ايونسكو اوجين 64, 129, 177, 179, 271, 285, 299, 304, 325, 328, 335, 386, 393, 411, 428, 432, 448

## J

Jackobson R. چاكوبسون رومان 150, 286  
 Jansen S. جانسن ستيف 23  
 Jarre J.M. چار جان ميشيل 41, 307, 461  
 Jarry A. (1873-1907) چاري آلفريد 9, 212, 229, 304, 335, 382, 411  
 Jaus H.R. چوس هانس رويبر 56, 148, 408, 468  
 Jaus M. چوس مارسيل 171  
 Jdanov جدانوف 519  
 Jerison J. جيرسون جون 520  
 Jessner L. (1878-1945) جسنر ليوبولد 135, 419

Jones I. (1573-1652) جونز اينيفو 39, 57, 215, 320  
 Jonson B. (1572-1637) جونسون بن 57, 370, 379, 384, 467, 524  
 Jourdeuil J. جوروديوي جان 205  
 Jouvet L. (1887-1951) جوفيه لوي 10, 119, 488  
 Jung C.G. يونگ كارل غوستاف 155

## K

Kaiser G. (1878-1945) كايزر جورج 135  
 Kant E. كانت ايمانويل 226, 229, 317, 406, 406, 468  
 Kantor T. (1915-1990) كانتور تادوتز 6, 212, 298, 357, 406, 448  
 Kanze H. كانزيه هيليو 512  
 Kaoru O. (1881-1928) كاوور اوساني 430  
 Kaprow A. كابرو آلان 310, 513  
 Kazan E. (1909-) كازان ايليا 359  
 Keaton B. (1896-1966) كيٲون باستر 90, 109  
 Keith B.F. (1846-1914) كيٲ بنجامن فرانكلين 349  
 Kelly G. كيلي جين 388  
 Kipphardt H. (1933-1983) كيٲهارٲ هاپنر 521  
 Kleber Y. كليبير ليف 500  
 Klein J. كلاين جيمس 309  
 Kleist H. (1777-1811) كلايست هنريش فون 235, 381  
 Knapp A. كتاب آلان 49  
 Kokkos Y. (1944-) كوكوس يانيس 267, 420  
 Kokoschka O. (1886-?) كوكوشكا اوسكار 135  
 Koreya Senda (1904-?) كوريا سيندا 460  
 Kowzan T. كاٲزان تادوتز 54, 254  
 Kroeetz F.X. (1946-) كروٲٲر فرانتز كرافيه 292, 431, 433  
 Kyd T. (1558-1594) كيٲ توماس 437



Genet J. (1910-1986) جينيه جان 11, 25, 29, 71, 94, 101, 260, 328, 357, 417, 419, 436, 448

Genette G. جونيت جينار 249

Gershwin G. (1898-1937) غيرشوين جورج 388

Ghéon H. (1875-1944) غيون هنري 219

Gidayu غيداير 113

Giraudoux J. (1882-1944) جيروودو جان 127, 128, 384, 419

Gluck C. (1714-1787) غلوك كريستوف 76

Goethe W. (1749-1832) گوته جوهان ولفغانغ 29, 46, 128, 143, 165, 197, 208, 235, 282, 344, 370, 485, 492

Goffman E. غوفمان ايروين 257

Gogol N. (1809-1853) غوگول نيقولاي 381, 517

Goldman L. غولدمان لوسيان 257, 372

Goldoni C. (1709-1793) گولدونى کارلو 59, 86, 221, 381, 390

Gombrowicz W. (1904-1969) غومبروفيتس 304

Goncourt Les Frères غونکور ادمون وجول 517

Gorki M. (1868-1936) گورکي مکسيم 294, 295, 517

Gottsched J.C. (1700-1766) غوتشيد يوهان 336

Gouhier H. غويه هنري 56, 185, 377

Gourdon A.M. غوردون آن ماري 187

Gozzi C. (1720-1860) گوئزي کارلو 381, 390

Graham M. گراهام مارتا 91

Greco J. غريکو جوليت 308

Greimas A. غريماس آلفرېداس 106, 255, 341, 506

Grimaldi G. (1713-1788) غريمالدي جيوسيپ 486

Gringore P. (1475-1539) گرېنفور پير 175

Gropius W. (1883-1969) غروپيوس والتر 120, 266, 321, 438

Grotowski J. (1933-) غروتوفسکي جيرزي 2, 5, 6, 10, 15, 21, 50, 65, 67, 101, 102, 119, 132, 170, 298, 357, 417, 431, 443, 444, 445, 446, 448, 453, 481, 504

Guarini G. (1538-1612) گواريني جيوفاني 129, 225

Guitry S. (1885-1957) گيتري ساشا 112, 385

Gurvitch G. غورفيتش جورج 4, 256

## H

Hall E. هال إدوارد 171, 340

Handel (1685-1759) هاندل 496

Handke P. (1942-) هاندکه پتر 25, 153, 176, 292, 394

Hasek هاشتیک 456

Hauptman G. (1863-1946) هاويتمان 135, 197, 294, 296, 517

Hauptmann E. هاويتمان ايلزابيث 459

Havel V. (1936-) هافيل فاکلاف 306

Hebel F. (1813-1863) هېيل فردريک 517

Hegel F. (1770-1831) هيغل فردريک 102, 107, 129, 175, 208, 208, 284, 288, 291, 344, 377, 401, 417, 526

Hegel L. هيغل لوکاش 289

Heiberg L. (1791-1860) هايبرگ لودفيغ 349

Helbo A. هلبو آندريه 255

Henkel H. (1937-) هنکل هنريش 328

Henriot J. هنريو جاک 396

Herder هردر 370, 380

Hermon M. (1948-) هيرمون ميشيل 106, 127, 340

Hervé هيرفي 134

Heywood J. (1497-1580) هيوود جون 347

Hicks S. هيک سي مور 308

Hirasawa هيراساوا 324

Hirawatari هيراواتاري 324, 523

Hochhuth R. (1931-) هوخهوت رولف 521

Hofmannsthal H. (1874-1929) هوفمانشتال 465

- الکسندر الابن 84, 517  
 Dumas A. (1802-1870) دumas الکسندر 8, 497  
 Duncan I. دونکان ایزادورا 91, 374  
 Durand G. دوران جلیبر 155  
 Duras M. (1914-) دوراس مارگریت 210, 430  
 Durkheim E. دورکهایم ائیل 256  
 Durow W. دورو 487  
 Durrenmatt P. (1921-1990) دورنمات 63, 104, 129, 331, 335, 385, 437  
 Duvignaud J. دوفینیو جان 4, 161, 256, 338, 397, 479  
 Déry T. (1894-1977) دیری تیور 305

## E

- Ecco U. ایکو اومبرتو 255, 285  
 Edgard D. ادگار دافید 205  
 Egan P. ایگان پیرس 109  
 Ekhof K. (1720-1778) ایکوف کونراد 51  
 Eliade M. ایلیاد میرسیا 65  
 Eliot G. ایلیوت جورج 517  
 Eliot T.S. (1888-1965) ایلیوت سیخ ستیرنز 381  
 Elliot T.S. (1888-1965) ایلیوت توماس 282  
 Epicharmus. اپیکارموس 88  
 Ertel E. اراتل ایفلین 255  
 Eschyle (525-456 A.D.) آسخیلوس 46, 124, 128, 222, 270, 356, 411  
 Esslin M. اسلین مارتین 199, 303  
 Euripide (446-411 A.D.) یورپیدس 29, 55, 124, 290, 411  
 Evreinoff N. (1879-1953) آفرینوف نیکولای 9, 399, 462

## F

- Fasbinder W.R. (1945-1982) فاسبندر ورنر 431, 433  
 Favart Ch.S. (1710-1792) فافار شارل سیمون 82

- Fellini F. فیلینی فردریکو 44  
 Feydeau G. (1862-1921) فودو جورج 112, 335, 349  
 Fichte فیخته 317  
 Fichtelritsh E. فیتشرلیتش اریکا 255  
 Fielding (1705-1754) فیلدینگ 411  
 Flaubert G. فلویبر غوستاف 517  
 Fletcher J. (1579-1625) فلتشر جون 379  
 Fo D. (1926-) فو داریو 260, 264, 335, 346, 382  
 Fokine M. فوکین میشل 99  
 Fontenelle B. (1657-1757) فوتونیل برنار 82  
 Forman R. (1937-) فورمان ریشارد 228, 312  
 Fort P. (1872-1960) فور بول 224, 230  
 Foucault فوکو 397  
 Fourier Ch. فوریه شارل 516  
 Franconi A. فرانکونی آنطونیون 262  
 Fray N. فرای نورمان 155  
 Freud S. فروید سیغموند 70, 93, 100, 130, 133, 147, 154, 252, 377, 396, 406, 469, 470  
 Freytag G. (1816-1895) فرایتاغ غوستاف 143, 178, 221, 313, 344, 505  
 Frisch M. (1911-1991) فریش ماکس 63, 153, 437, 460  
 Fuchs G. (1868-1949) فوش جورج 439  
 Fuller L. فوللر لویه 228, 500  
 Fuzelier L. (1672-1752) فیزولیه لوئیس 82

## G

- Galsworthy J. (1867-1933) گالزورثی جون 294  
 Gatty A. (1924-) گاتی آرمان 122, 260, 460  
 Gauguin P. غوغان بول 99  
 Gauthier T. غوتیه تیوفیل 330  
 Gay J. (1685-1732) گای جون 78, 83, 108, 387  
 Gemier F. (1869-1933) جیمیه فیрман 149, 162, 259, 279, 294, 324, 434, 488

128, 386  
 Constant B. (1845-1903) کونستان بنجامان، 235  
 Copeau J. (1879-1949) کویو جاک، 10، 45، 48، 62، 66، 67، 149، 294، 390، 480  
 Corneille P. (1606-1684) کورنی پیر، 29، 44، 46، 69، 72، 97، 103، 125، 128، 129، 176، 179، 250، 281، 285، 290، 291، 352، 371، 379، 380، 384، 411، 436، 507، 524  
 Corvin M. کورفان میشل، 255  
 Courbet G. کوریب غوستاف، 517  
 Courteline G. (1861-1929) کورتولین جورج، 335، 381  
 Coward N. (1899-1973) کووارد نوبل، 112  
 Craig G. (1872-1966) کریغ غوردون، 9، 12، 16، 48، 86، 91، 113، 212، 216، 230، 292، 294، 357، 399، 439، 441، 446، 481  
 Crommelynck F. (1886-1970) کروملینک فرناند، 105  
 Cromwell کرومویل، 181  
 Cruz R. Della کروز رامون دیلا، 156  
 Cunningham M. کوننهام میرس، 91، 99، 310، 310، 374  
 Césaire A. (1913-) سیزیر ایمی، 260، 460

## D

D'Aubignac Abbé (1604-1676) دوینیاک (الاب)، 125، 168، 187، 195، 249، 358، 527  
 Dalcroze E.J. (1865-1950) دالکروز امیل، 48، 170، 227، 374  
 Dalcroze J. دالکروز جیل، 228  
 Dantchenko N. (1858-1943) دانشنکو، 9  
 Dante D. (1265-1321) دانته، 229  
 Darwin داروین، 516  
 Dasté C. داستیه کاترین، 42  
 De Molina T. (1583-1648) دی مولینا تیرسو، 85، 153، 486

De Vega L. (1562-1635) دی فیغا لویی، 85، 142، 335، 347، 384، 524  
 Decroux E. (1898-?) دکرو ایتین، 15، 66، 91، 171، 200  
 Delsartes F. (1811-1871) دیلسارت فرانسوا، 15، 48، 170  
 Depardieu G. دیپاردیو جیرار، 455  
 Descates R. دیکارت رینه، 370  
 Desnos R. (1900-1945) دیسنوس رویر، 253  
 Dessaignes- G. Ribemont دوسین ریبمون، 193  
 Deutsch M. (1948-) دویتش میشل، 292، 431  
 Di Somi Leone Ebreo دی سومی لیونه، 39  
 Diaghilev S. (1873-1939) دیاغیلیف سیرج، 99، 194  
 Diaghilev S. (1872-1929) دیاغیلیف سیرج، 252  
 Dickens C. دیکنز تشارلز، 205  
 Diderot D. (1713-1784) دیدرو دونیز، 16، 73، 93، 131، 138، 141، 143، 158، 195، 225، 234، 270، 293، 344، 358، 380، 414، 467، 495، 516، 525  
 Dietrich M. دیتریش مارلین، 308  
 Dingelstedt (1814-1881) دینگلشتدت، 488  
 Doblein A. (1878-1957) دوبلین آلفرید، 208  
 Domenach J.M. دومناک جان ماری، 402  
 Dort B. (1929-1994) دورت برنار، 205، 206، 459، 481، 503  
 Dostoevski (1821-1881) دوستوئفسکی، 45، 146  
 Dryden J. (1611-1616) درایدن جون، 281  
 Dryden J. (1631-1700) درایدن جون، 128، 370، 384، 524  
 Duchamp M. (1887-1968) دوشان مارسیل، 421  
 Ducrot O. دکرو اوزوالد، 187  
 Dukcan I. دونکان ایزادورا، 500  
 Dullin Ch. (1885-1949) دوللان شارل، 48، 119، 149، 324، 390، 480  
 Dumas (Fils) A. (1824-1895) دوماس

148, 152, 153, 158, 165, 168, 173, 174,  
176, 180, 197, 199, 204, 206, 207, 208,  
209, 210, 210, 225, 241, 243, 250, 254,  
259, 260, 271, 274, 276, 277, 280, 284,  
287, 289, 296, 303, 308, 308, 309, 317,  
327, 331, 342, 344, 353, 357, 363, 374,  
388, 394, 399, 404, 406, 407, 408, 412,  
415, 415, 417, 427, 428, 430, 431, 437,  
440, 451, 456, 463, 464, 492, 498, 504,  
505, 508, 512, 518

Bremond برومون 341  
Breton A. بروتون آندریه 252  
Breuer L. بروریر ولی 312  
Briantsev A. بریانتسِف الکساندر 42  
Briussov V. بریوسوف فالیری 54, 275  
Brook P. (1925-) بروک پیتر 21, 41, 146, 251,  
435, 445, 448, 482, 522  
Brookfield Ch. بروکفیلد تشارلز 308  
Brusak بروساک 254  
Buchner G. (1813-1837) بوشر جورج 176,  
381, 404, 495, 521  
Bunrakuken Uemura (1737-1810) بونراکوکُن  
اومورا 112  
Burke E. بیرک ادموند 226  
Byron (1788-1824) بیرون لورد 235, 282,  
454  
Béjart M. بیجار موریس 99, 228, 374

## C

Cage J. کیج جون 310  
Caillois R. کایوا روجیه 54, 396  
Calderon (1600-1681) کالدرن 71, 85, 97,  
156, 335, 347, 436, 437, 444, 467  
Calvin کالفن 218  
Calvé A. کالویه آندریه 149  
Camus A. (1913-1960) کامو آلیر 59, 137,  
303, 304  
Capurona Luigi (1839-1915) کاپورونا لویجی  
501  
Carr O. کار اوسموند 387

Casarsès M. (1922-) کازاریس ماریا 62  
Cassona A. (1903-1950) کاسونا الیخاندر 42  
Castaneda C. کاستانیدا کارلوس 65  
Castelvetro L. (1505-1571) کاستلفترو  
لودیفرو 344, 466, 524, 526  
Cervantes (1547-1616) سرفانتس 180, 330,  
347  
Chaikin J. (1935-) شایکین جوزیف 310, 426,  
452  
Champfleury J. (1831-1889) شانفلوری جول  
516  
Chanceler L. (1886-1965) شانسوریل لیون 42  
Chapelain (1595-1674) شاپلان 125, 524,  
525  
Chaplin Ch. (1889-1977) شاپلن شارلی 90,  
109, 113, 487  
Char R. شار رونیه 461  
Chesterton J. (1874-1936) شسترتون جیلبرت  
کیث 105  
Chevalier A. شووالیه آلیر 349  
Chevalier M. شووالیه موریس 308, 500  
Child L. تشایلد لوسیندا 374  
Chitty E. شیتی الیزابت 310  
Chklovski شکلوفسکی 115, 139  
Christo کریستر 311  
Chunshan Yi شونشان یی 50  
Chéreau P. (1944-) شیرو باتریس 41, 77,  
420, 433, 490  
Cicero (106-43 A.D.) شیشرون 358  
Cimarosa D. (1749-1801) شیماروسا  
دومینیکو 81  
Ciprian G. (1883-?) سیریان جورج 304  
Claudel P. (1868-1955) کلودیل بول 63, 74,  
198, 199, 209, 219, 230, 282, 290, 454  
Cocteau J. (1889-1963) کوکتو جان 44, 99,  
100, 194, 252, 253, 264, 428, 492, 493  
Coffman E. کوفمان اِروین 4  
Coluche کولوش 455  
Comte A. کونت اؤگست 256, 516  
Congreve W. (1670-1729) کونگریف ولیم

## B

- Bachelard G. باشلار غاستون 154
- Bakhtine M. (1895-1975) باختين ميخائيل 73, 133, 286, 330, 368
- Bakhtine N. (1895-1975) باختين نيقولاي 377
- Balanchin G. بالانشين جورج 91
- Balla G. (1871-1958) باللا جياكومو 422
- Balzac بلزاك 153, 517
- Barba E. (1927-) باربا اوجينيو 15, 50, 65, 67, 81, 269, 298, 482
- Barbieri 156 باربييري
- Barker G. (1877-1946) باركر غرافيل 9
- Barrat P. بارت بير 461
- Barrault J.L. (1910-1994) بارو جان لوي 15, 91, 200, 259, 391, 419, 440, 448
- Barrie J. (1860-1937) باري جيمس 41
- Barsacq A. (1909-1973) بارساك اندريه 419
- Barthes R. (1954-) بارت رولان 124, 157, 244, 255, 341, 342, 354, 372, 459, 463, 503
- Bathillus باتيللوس 88
- Baty G. (1885-1952) باتي غاستون 119, 441
- Baudrillard J. بودريار جان 327
- Bauhaus باوهاوس 340, 438
- Baumgarten باومغارتن 316, 345, 406, 502
- Bausch P. (1940-) باوش پينا 227, 374
- Beaumarchais P. (1732-1799) بومارشيه بير 59, 75, 195, 270, 346, 381
- Beck J. (1935-) بيك جوليان 1, 67, 426
- Becker J. بيكير جوزفين 500
- Beckett S. (1906-1989) بيكييت صمويل 11, 25, 64, 86, 91, 104, 129, 146, 170, 176, 179, 197, 199, 251, 271, 292, 304, 325, 343, 392, 394, 411, 419, 427, 430, 464, 495, 508
- Becques H. (1837-1899) بيك هنري 196, 294
- Beethoven L. (1770-1827) بيتوفن لودفيغ 127, 78, 492
- Ben Johnson (1572-1637) بين جونسون 142, 336
- Bene C. (1937-) بينه كارميلو 326, 461
- Bentley E. بنتلي اريك 499
- Benveniste E. بنفينيست اميل 186
- Berg A. (1885-1935) بيرغ آلبان 77
- Berg P. بيرغ پيتر 441
- Bergman I. (1918-) برگمان انغمار 157, 420
- Bergson H. برگسون هنري 59, 100, 468
- Bernanos G. (1888-1948) برنانوس جورج 219
- Bernard C. برنار كلود 293
- Bernard J.J. (1888-1972) برنار جان جاك 292, 441
- Bernhard S. (1844-1923) برنار سارة 62, 480
- Bernhard T. (1931-1989) برنهارد توماس 251
- Birdwhistell R. بيردويستل راي 340
- Bizet G. (1838-1875) بيزيه جورج 82, 84
- Blair بلير 385
- Blanche A. (1811-1868) بلانش اوجست 349
- Blin R. (1907-1984) بلان روجيه 419
- Bluwat M. (1925-) بلووات مارسيل 146
- Boal A. (1931-) بوال اوجست 122, 132, 149, 260, 434, 450, 451
- Bogatyrev S. بوغاتيريف سيرج 254, 286
- Boileau N. (1636-1711) بوالو نيقولا 125, 226, 344, 348, 358, 370, 411
- Boulez P. (1925-) بوليز پيتر 461
- Boulgakov M. (1891-1940) بولساكوف 350 ميكائيل
- Bourdet E. (1886-1945) بورديه ادوار 111
- Bouteille R. بوتيل رومان 455
- Bracque G. براك جورج 99, 145, 400
- Brahm Otto (1856-1912) براهم اوتو 9
- Brecht B. (1898-1956) بريشت برتولت 10, 11, 12, 16, 17, 18, 22, 25, 28, 30, 34, 34, 38, 41, 45, 49, 63, 71, 74, 78, 81, 84, 86, 93, 94, 104, 107, 115, 116, 119, 121, 132, 136, 137, 138, 139, 139, 140, 141, 144,

## Index

### Français – Arabe

#### A

Accanci V. أكانسي لفيتر 310, 311  
 Accius Lucius أكيوس لوسيوس 23  
 Adamov A. (1908-1970) أداموف آرتور 45, 104, 271, 305, 328, 394, 411  
 Akimov N. (1901-1968) أكيوموف نيقولاي 333  
 Albee E. (1928-) ألبّي إدوارد 199, 305, 349, 464, 519  
 Albertin ألبرتان 8  
 Allio R. (1924-) أليو روني 267  
 Althusser L. ألتوسير لويس 148  
 Amberto I. أمبرتو إيكو 255  
 Ami Kan (1333-1384) آمي كان 509  
 Andronicus L. (240 A.D.) أندرونيكوس 378  
 Andréani J.P. (1940-) أندرياني جان بيير 328  
 Anouilh J. (1910-1987) آنوي جان 127, 165, 385, 456  
 Antoine A. (1858-1943) أنطوان أندريه 8, 9, 16, 119, 278, 294, 294, 301, 327, 418, 429, 481, 517  
 Anzieu D. أنزيو ديديه 65  
 Aperghis G. أپرجيس جورج 120, 461  
 Apollinaire G. (1880-1918) أبولينير غيوم 194, 252, 301, 439  
 Appia A. (1862-1928) آبيا أدولف 9, 40, 77, 86, 224, 227, 230, 434, 439, 446  
 Aragon L. أراغون لويس 45, 251, 253  
 Arden J. (1930-) آردن جون 443, 459  
 Ariosto L. (1474-1533) أريوستو لودوفيكو 129, 379

Aristophane (445-385 A.D.) أرسطوفان 55, 138, 164, 304, 330, 333, 376, 377, 411  
 Aristote (384-322 A.D.) أرسطو 8, 22, 23, 55, 58, 68, 72, 74, 92, 101, 103, 123, 124, 124, 126, 128, 130, 130, 131, 136, 142, 147, 166, 167, 171, 172, 176, 178, 188, 208, 214, 235, 238, 248, 271, 281, 312, 318, 332, 338, 341, 343, 352, 358, 369, 375, 401, 406, 408, 413, 414, 422, 423, 451, 457, 465, 468, 471, 502, 523, 525, 527  
 Arp H. أرب هانز 193  
 Arrabal F. (1932-) آرابال فرناندو 47, 219, 305, 448  
 Artaud A. (1896-1948) آرتو أنطوان 5, 6, 10, 12, 16, 19, 21, 49, 62, 66, 86, 101, 102, 132, 170, 227, 230, 253, 254, 277, 297, 298, 311, 340, 415, 417, 439, 444, 446, 447, 464, 481, 491  
 Asche O. (1876-1936) آش أوسكار 112  
 Ashley Ph. أشلي فيليب 262  
 Astaire F. أستير فريد 388, 500  
 Attoun L. آتون لوسيان 453, 454  
 Aurriol J.B. (1806-1881) أوريول جان باتيست 486  
 Aukhan (1288-1359) أورخان 191  
 Autant E. (1871-1964) أوتان إدوار 62, 119, 193  
 Aymé M. (1902-1967) أيمة مارسيل 112

Théâtre à l'italienne	المُثَلِّبَة الإيطالية	٣١٤
Théâtre Journal	الجريدة اليومية (مُشَرَّح-)	١٥٨
Théâtre Libre	المُشَرَّح الحر	٤٢٩
Théâtre lyrique	المُشَرَّح الغنائي	٤٤٣
Théâtre de Marionnettes	مُشَرَّح العرائس	٢١٠، ٤٤١
Théâtre Musical	المُشَرَّح الموسيقي	٤٦١
Théâtre national	القومي (المُشَرَّح-)	٣٥٨
Théâtre d'ombre	خيال الظل	١٨٩
Théâtre de l'opprimé	مُشَرَّح المُضْطَّهَد	٤٥٠
Théâtre ouvert	المُشَرَّح المفتوح	٤٥٢
Théâtre Ouvrier	العُمالي (المُشَرَّح-)	٣٧٢
Théâtre Pauvre	المُشَرَّح الفقير	٤٤٣
Théâtre de plein-air	مُشَرَّح الهواء الطلق	٤٦٢
Théâtre de Poche	مُشَرَّح الجيب	٤٢٧
Théâtre Poétique	الشُعري (المُشَرَّح-)	٢٨١
Théâtre Politique	السياسي (المُشَرَّح-)	٢٥٨
Théâtre Populaire	الشُعبي (المُشَرَّح-)	٢٧٨
Théâtre privé	الخاص (المُشَرَّح-)	١٨٠
Théâtre du quotidien	مُشَرَّح الحياة اليومية	٤٣١
Théâtre Religieux	الديني (المُشَرَّح-)	٢١٧
Théâtre Rيفain	الريفاني (المُشَرَّح-)	٢٣٧
Théâtre rituel	احتفالي/ طقسي (مُشَرَّح -)	٤
Théâtre en rond	المُشَرَّح الدائري	٤٣٣
Théâtre dans la Rue	الشارع (مُشَرَّح-)	٢٦٨
Théâtre du silence	مُشَرَّح الصمت	٤٤٠
Théâtre spontané	المُشَرَّح العفوي	٤٤٢
Théâtre dans le théâtre	المُشَرَّح داخل المُشَرَّح	٤٣٥

Théâtre Total	المُشَرَّح الشامل	٤٣٠
Théâtre Universitaire	الجامعي (المُشَرَّح-)	١٥٠
Thème	التيمة	١٥٣
Titre	عنوان المسرحية	٣٢٤
Toile peinte	اللوحة الخشبية	٣٩٩
Tragédie	التراجيديا	١٢٢
Tragi-comédie	التراجيكوميديا	١٢٨
Le Tragique	المأساوي	٤٠١
Trilogie	الثلاثية	١٥٦
Les Trois Unités	الوحدات الثلاث	٥٢٣
Troupe	الفُرقة المسرحية	٣٣٦
Type	الشخصية النمطية	٢٧٣

## V

Vaudeville	الفودفيل	٣٤٨
Verisme	نزعة تمثيل الحقيقة	٥٠١
Vraisemblance	مُشابهة الحقيقة	٤٦٥

## W

Workshop	الورشة المسرحية	٥٢٧
----------	-----------------	-----

## Z

Zarzuela	الزارويللا	١٥٦
----------	------------	-----

## R

Réalisme	الواقعية والمُسرح	٥١٦
Réception	الاستقبال	٢٧
Récit	السرد	٢٤٨
Reconnaissance	التشرف	١٣٦
Les Règles	القواعد المسرحية	٢٥٧
Répertoire	الريفيوار	٢٢٢
Revue	الريفيو	٢٣٧
Rideau	الستارة	٢٤٦
Rite	الطقس	٢٩٦
Rôle	الدور	٢١٣
Romantisme	الرومانسية والمُسرح	٢٣٣
Rythme	الإيقاع	٨٥

## S

Salle	الضالة	٢٨٨
Samar	السامير/ السمر	٢٤٥
Scénario	السيناريو	٢٦٤
Scène	المشهد	٤٦٨
Scène/Salle	الحلبة والضالة	١٨٢
Scénographie	السينوغرافيا	٢٦٥
Sémiologie théâtrale	سميولوجيا المسرح	٢٥٣
Servante/Valet	الخادم/ الخاتمة	١٨٠
Show	الاستعراض	٢٧
Silence	الصمت	٢٩١
Sketch	الاسكتش	٣١
Sociologie du théâtre	سوسيولوجيا المسرح	٢٥٦
Sottie	المساقاات (غروض-)	١٧٤
Souffleur	المُلقن	٤٧٦
Spécificité théâtrale	الخصوصية المسرحية	١٨٥
Spectacles	أشكال الفُرجة	٣٦
Spectacle de Variété	معرض المتوحات	٣٠٦
Spectateur	المُشاهد	٤٠٨
Structuralisme	البنية والمُسرح	١٠٥
Studio	الستوديو	٢٤٨
Stylisation	الأشكال	٣٢
Sublime	الرفع	٢٢٦
Surréalisme	السريالية والمُسرح	٢٥١

## Symbolisme

## الرمزية والمُسرح ٢٢٨

## T

Tableau	اللوحة	٣٩٩
Télévision et Théâtre	التلفزيون والمسرح	١٤٥
Temps	الزمن في المسرح	٢٣٨
Terreur et Pitié	النفور والشفقة	١٨٨
Tétralogie	الرباعية	٢٢٢
Théatralité	المسرحية	٤٦٢
Le Théâtre	المسرح	٤٢٢
Théâtre de l'Absurde	الغيت (مُسرح-)	٣٠٣
Théâtre d'amateurs	الهواة (مُسرح-)	٥١٤
Théâtre Ambulant	الجوال (المُسرح-)	١٦١
Théâtre aristotélicien	الأرسطاطلي (المُسرح-)	٢٢
Théâtre d'Avant-Garde	الكليبي (المُسرح-)	٣٠٠
Théâtre baroque	الباروك (مُسرح -)	٩٦
Théâtre de Boulevard	البوليفار (مُسرح -)	١١٠
Théâtre de Chambre	مُسرح الحجرة	٤٢٨
Le Théâtre de la Colère	مُسرح الغضب	٤٤٢
Théâtre commercial	التجاري (المُسرح-)	١١٨
Théâtre de la cruauté	مُسرح القسوة	٤٤٦
Théâtre didactique	التعليمي (المُسرح-)	١٣٧
Théâtre Documentaire	الوثائقي التسجيلي (المُسرح-)	٥٢٠
Théâtre de l'école	المُسرح المدرسي	٤٤٨
Théâtre pour Enfants	الأطفال (مُسرح)	٤١
Théâtre Environnemental	مُسرح البيئة المحيطة	٤٢٦
Théâtre épique	المُسرح الملحمي	٤٥٦
Théâtre et expérimentation	التجريب والمُسرح	١١٨
Théâtre de l'Extrême-Orient	الشرقي (المُسرح-)	٢٧٦
Théâtre dans un fauteuil	المُسرح المقروء	٤٥٣
Théâtre Folklorique	الفولكلوري (المُسرح-)	٣٥٠
Théâtre forain	الأسواق (مُسرح-)	٣٥
Théâtre de Guerrilla	مُسرح البصايات	٤٤١
Théâtre Intime	المُسرح الحميمي	٤٣٠



## J

Jeu	اللُّبُّب والمُسْرَح	٣٩٤
Jeu de l'acteur	أداء المُثَلِّ	١٤

## K

Kabuki	الكابوكي	٣٦١
Kathakali	الكاتاكالي	٣٦٣
Kyogen	الكويجن	٣٩١

## L

Laboratoire	المُخَبِّر المُسْرَحي	٤١٨
Lazzi	اللازي	٣٩٣
Lecture	القراءة	٣٥٤
Lieu Théâtral	المكان المُسْرَحي	٤٧٣

## M

Maquillage	الماكياج	٤٠٤
Masque	الأقنعة (قُرُص-)	٣٥٥، ٥٦
Médias et Théâtre	وسائل الاتصال والمُسْرَح	٥٢٧
Mélodrame	الميلودراما	٤٩٦
Metteur en scène	المُخْرِج	٤١٨
Mime/Pantomime	الإنماء	٨٧
Mimesis/ Représentation de la réalité	المحاكاة وتضوير الواقع	٤١٢
Mimodrame	الدراما الإيمائية	٢٠٠
Miracles	المُعْجِزات (عُروص-)	٤٧١
Mise en scène	الإخراج	٧
Modèle	نموذج القُرُص	٥٠٥
Modèle actantiel	نموذج القوى الفاعلة	٥٠٥
Monodrame	المونودراما	٤٩٣
Monologue	المونولوج	٤٩٤
Monologue dramatique	المونولوج الدرامي	٤٩٥
Moralité	الأخلاقيات	١٣
Music Hall	الميزيك هول	٤٩٩
Musique et Théâtre	الموسيقى والمُسْرَح	٤٩٠
Mystère	الأسرار	٣٠

## N

Naturalisme	الطبيعية والمُسْرَح	٢٩٣
Nô	النو (مُسْرَح-)	٥٠٩
Noeud	العُقدة	٣١٢

## O

Objet	القُرُص في المُسْرَح	٣٢٦
Obstacle	العائق	٣٠٢
Opera	الأوبرا	٧٥
Opera ballade	الأوبرا بالاد	٧٨
Opera bouffe	الأوبرا اللُّهْريجية	٨١
Opéra comique	الأوبرا المُضْجِكة	٨٢
Opera de Pékin	أوبرا بكين	٧٨
Operette	الأوبريت	٨٣

## P

Parabole	الأمثلة	٦٢
Parodie	البارودي	٤٠٩، ٩٦
Paroxysme/Point culminant	الذروة	٢٢٠
Pastorale	الرُقيعات	٢٢٥
Peinture et Théâtre	الرُّسْم والمُسْرَح	٢٢٣
Perception	الإدراك	١٩
Performance	العُروض الأدايية	٣٠٩
Péripétie	الانقلاب	٦٨
Personnage	الشخصية	٦٦٩
Perspective	المُنظور	٤٨٢
Pièce en un acte	مُسْرَحية الفصل الواحد	٤٦٤
Pièce radiophonique	الدراما الإذاعية	١٩٨
Plaisir	المُتعة	٤٠٦
Point d'attaque	نُقطة الانطلاق	٥٠٤
Prologue	الاستهلال (برولوجوس)	٢٩
Psychodrame	البيسكودراما	١٠٠
Public	الجمهور	١٥٩

## Q

Le Quatrième Mur	الجدار الرابع	١٥٨
Quiproquo	الالتباس	٥٨

Conflit	الصراع	٢٨٨
Constructivisme	البنائية والمسرح	١٠٤
Le Conteur	الحكواتي	١٧٤
Conventions	الأعراف المسرحية	٥١
Costume	الزّي المسرحي	٢٤١
Coulisses	الكواليس	٣٧٢
Création Collective	الإبداع الجماعي	١
Crise	الأزمة	٢٦
La Critique dramatique	النقد المسرحي	٥٠١
Cubisme	التكعيبية والمسرح	١٤٥

## D

Dadaïsme	الدادائية والمسرح	١٩٣
Danse et théâtre	الرقص والمسرح	٢٢٦
Décor	الدكور	٢١٤
Découpage	التقطيع	١٤١
Dénégation	الإنكار	٦٩
Dénouement	الخاتمة	١٧٨
Deus ex machina	آلة الإلهية	٥٨
Dialogue	الجوار	١٧٥
Diction	الإنشاء	٦٠
Le discours théâtral	الخطاب المسرحي	١٨٦
Distanciation	التشريب	١٣٩
Docudrame	الدراما الوثائقي	٢٠٣
Dramatique	الدراما التلقيني	٢٠٠
Dramatique/Epique	درامي/ملحمي	٢٠٧
Dramaturge	الدراماتورج	٢٠٤
Dramaturgie	الدراماتورية	٢٠٥
Drame	الدراما	١٩٤
Drame Musical	الدراما الموسيقي	٢٠٣

## E

Eclairage	الإضاءة	٣٨
Ecoles de théâtre	الجماعات المسرحية	٤٧٠
Ecriture	الكتابة	٣٦٦
Effet	التأثير	١١٥
Effets Sonores/Bruitage	المؤثرات الصوتية	٤٨٩
L'Espace	الفضاء المسرحي	٣٣٧
Esthétique et théâtre	علم الجمال والمسرح	٣١٦

Exposition	المُظَافَة	٤٧١
Expressionisme	التعبيرية والمسرح	١٣٤
Extravaganza	الإكستراغانزا	٥٧

## F

Fable/Histoire	الحكاية	١٧١
Farce	الفارس (المهزلة)	٣٣٤
Festival	ال مهرجان	٤٨٧
Formalisme	الشكلانية والمسرح	٢٨٦
La Formation de l'acteur	إعداد الممثل	٤٧
Forme ouverte/Forme fermée	شكل مفتوح/شكل مغلق	٢٨٣
Les formes théâtrales	الأشكال المسرحية	٣٧
Futurisme	المستقبلية والمسرح	٤٢٠

## G

Genres	الأنواع المسرحية	٧٢
Geste	الحركة	١٦٨
Gestus	الفستوس	٣٣١
Grotesque	الفروتسك	٣٢٩

## H

Happening	الهابلينغ	٥١٣
Herméneutique	التأويل	١١٦
Héros	البطل	١٠٢
Historicisation	التاريخية	١١٦
Horizon d'attente	أفق التوقع	٥٦

## I

Identification	التعريف	١٤٧
Illusion	الإيهام	٩١
Improvisation	الإزتيغال	١٩
Indications Scéniques / Didascalies	الإرشادات الإخراجية	٢٢
Intermèdes	الفواصل	٣٤٥
Intrigue	المركبة	١٦٦

## Index Français

### A

Accessoires	الأكسسوار	٥٧
Acte	القتل	٣٣٧
Action	القتل الدرامي	٣٤١
Adaptation	الإعداد	٤٤
Adresse au Public	التوجه للجمهور	١٥٢
Agit-Prop	الشخصي (المسرح-)	١٢١
Agon	الأغون	٥٤
Animation Théâtrale	التشيط المسرحي	١٤٩
Anthropologie et théâtre	الأنثروبولوجيا والمسرح	٦٥
Antithéâtre	الأمسرح	٣٩٣
Aparté	الحديث الجانبي	١٦٨
Apollinien / Dionysiaque	أبولوني / ديونيزي	٧
Aragoz	الأراغوز	١٩
Architecture théâtrale	العمارة المسرحية	٣١٨
Arlequinade	الأركيناد	٢٥
Art Poétique	فن الشعر	٣٤٣
Atelier	المختبر المسرحي	٤١٧
Auto Sacramental	الأوتوساكرامنتال	٨٤

### B

Ballet	الباليه	٩٨
Ballet Russe	الباليه الروسيه	٩٩
Bien-séance	قاعدة حسن اليأنة	٣٥٢
Biomécanique	البيوميكانيك	١١٣
Buraku	البوراكو	١١٢
Burlesque	البورلسك	١٠٧
Burletta	البورليتتا	١٠٩

### C

Cabaret	الكاباريه	٣٦١
Café Théâtre	مسرح المقهى	٤٥٥
Canevas	الكاغناء	٣٦٦
Carnaval	الكرنفال	٣٦٧
Catharsis	التطهير	١٣٠
Cérémonie	الاحتفال	٣
Chansonniers	الشانسونيه	٢٦٩
Choeur	البؤفة	١٦٣
Chorégraphie	الكوريغرافيا	٣٧٣
Cirque	السيرك	٢٦١
Classicisme	الكلاسيكية والمسرح	٣٦٩
Clown	المهزج	٤٨٣
Code	الروايز	٢٣١
Comedia	الكوميديا الإسبانية	٣٨٣
Comédie	الكوميديا	٣٧٥
Comédie bourgeoise	الكوميديا البورجوازية	٣٨٤
Comédie héroïque	الكوميديا البطولية	٣٨٤
Comédie d'humeurs	كوميديا الامزجة	٣٨٤
Comédie d'idées	كوميديا الافكار	٣٨٤
Comédie d'intrigue	كوميديا الحبكة	٣٨٥
Comédie larmoyante	الكوميديا الدامية	٣٨٥
Comédie de mœurs	كوميديا العادات	٣٨٦
Comédie musicale	الكوميديا الموسيقية	٣٨٦
Comédie noire	الكوميديا السوداء	٣٨٥
Comédie de salon	كوميديا الصالون	٣٨٦
Comédien/Acteur	الممثل	٤٧٨
Le Comique	المضحك	٤٦٨
Commedia dell'arte	الكوميديا ديلارته	٣٨٨
Communication	التواصل	١٥٠
Compars	الكومبارس	٣٧٥
Confident	كاتب الاسرار	٣٦٥

The Tragic	الأساوي	٤٠١	Tragi-comedy	التراجيكميديا	١٢٨
Theatrical discourse	الخطاب المسرحي	١٨٦	Travelling Theatre	الجيّال (المسرح-)	١٦١
Theatrical forms	الأشكال المسرحية	٣٧	Trilogy	الثلاثية	١٥٦
Theatricality/Theatricality	المسرحية	٤١٢	Troup	الفرقة المسرحية	٣٣٦
Theatre architecture	العمارة المسرحية	٣١٨	Type	النوعية النوعية	٢٧٣
Theatre in the round	المسرح المائتي	٤٣٣			
Theatre Libre	المسرح الحر	٤٢٩	U		
Theatre of angry young men	مسرح الغضب	٤٤٢	University theatre	الجامعي (المسرح-)	١٥٧
Theatre of cruelty	مسرح القسوة	٤٤٦	V		
Theatre of everyday life	مسرح الحياة اليومية	٤٣١	Variety Show	عرض المتوعات	٣٠٦
Theatre of silence	مسرح الصمت	٤٤٠	Vaudeville	الفودليل	٣٤٨
Theatre of the Absurd	الغيب (مسرح-)	٣٠٣	Verisimilitude	مُشابهة الحقيقة	٤٦٥
Theatre of the oppressed	مسرح المُضطهد	٤٥٠	Verisme	نقطة تمثيل الحقيقة	٥٠١
Theatre place	المكان المسرحي	٤٧٣	W		
Theatre Semiology/Semiotics	سميولوجيا المسرح	٢٥٣	Wings	الكواليس	٣٧٢
Theatrical Animation	التشيط المسرحي	١٤٩	Workshop	٥٢٧، ٤١٧ المُختَرَف المسرحي	٤١٧
Theatrical specificity	الخصوصية المسرحية	١٨٥	Writing	الكتابة	٣٦٦
Thema	التيمة	١٥٣	Z		
Three Unities	الوحدات الثلاث	٥٢٣	Zarzuela	التارتييلا	١٥٦
Time	الزمن في المسرح	٢٣٨			
Title	عنوان المسرحية	٣٢٤			
Total theatre	المسرح الشامل	٤٣٨			
Tragedy	التراجيديا	١٢٢			

Play within the play	المسرح داخل المسرح	٤٣٥
Pleasure	المتعة	٤٠٦
Plot	الحبكة ٣١٢، ١٦٦	
Pocket Theatre / Little theatre	مسرح الجيب	٤٢٧
Poetic Drama	الدراما الشعرية (المسرح -)	٢٨١
Poetics	فن الشعر	٣٤٣
Point of attack	نقطة الانطلاق	٥٠٤
Political Theatre	السياسي (المسرح -)	٢٥٨
Poor theatre	المسرح الفقير	٤٤٣
Popular Theater	الشعبية (المسرح -)	٢٧٨
Private theatre	الخاص (المسرح -)	١٨٠
Prologue	الاستهلال (برولوجوس)	٢٩
Prompter	المُلقن	٤٧٦
Props	الأكسسوار	٥٧
Psychodrama	البيكودراما	١٠٠
Public	الجمهور	١٥٩
Puppet Theater	الدمى (عروض -)	٢١٠
Puppet Theatre	مسرح الترائس	٤٤١

## R

Radio Play	الدراما الإذاعية	١٩٨
Reading	القرائة	٣٥٤
Realism	الواقعية والمسرح	٥١٦
Reception	الاستقبال	٢٧
Religious Drama	الديني (المسرح -)	٢١٧
Repertory	الريپرتوار	٢٢٢
Review	الريفيو	٢٣٧
Ritual	الطقس	٢٩٦
Ritual theatre	احتفالي/ طقسي (مسرح -)	٤
Romanticism	الرومانسية والمسرح	٢٣٣
Rules	القواعد المسرحية	٣٥٧
Russian Ballet	الباليه الروسية	٩٩
Rythm	الإيقاع	٨٥

## S

Samar	السامير/ الشعر	٢٤٥
Scene	المشهد	٤٦٨

Scenery	الديكور	٢١
Scenography	السينوغرافيا	٢٦٠
School Drama	المسرح المدرسي	٤٤٠
Script	النص ٣٦٦، ٢٦٠	
Segmentation	التقطيع	١٤١
Servant/Valet	الخادم/ الخادمة	١٨٠
Shadow Show	خيال الظل	١٨٩
Show	الاستعراض	٢٧
Silence	الصمت	٢٩١
Sketch	الاسكتش	٣١
Sociology of theater	سوسيولوجيا المسرح	٢٥٦
Sotie	الخصماقات (عروض -)	١٧٤
Sound effects	الؤثرات الصوتية	٤٨٩
Spectacles	أشكال الترفيه	٣٦
Spectator	المشجع	٤٠٨
Spontane theatre	المسرح العفوي	٤٤٢
Stage directing	الإخراج	٧
Stage Directions	الإرشادات الإخراجية	٢٢
Stage/Auditorium, House	المسبة والمضلة	١٨٢
Story-teller	المحكواتي	١٧٤
Street Theatre	الشارع (مسرح -)	٢٦٨
Structuralism	البنائية والمسرح	١٠٥
Studio	الستوديو	٢٤٨
Stylization	الأسلوبية	٣٢
Sublime	الرفيع	٢٢٦
Supernumerary	الكوميبارس	٣٧٥
Surrealism	السريالية والمسرح	٢٥١
Symbolism	الرمزية والمسرح	٢٢٨

## T

Tableau	اللوحة	٣٩٩
Tearful comedy	الكوميديا الدامية	٣٨٥
Television and Theater	التلفزيون والمسرح	١٤٥
Terror and Pity	المرؤف والمشفقة	١٨٨
Tetralogy	الترابعية	٢٢٢
The Comic	المضحك	٤٦٨
The Fourth Wall	الجدار الرابع	١٥٨
The Space	القضاء المسرحي	٣٣٧
The Theatre	المسرح	٤٢٢

Improvisation	الإرتجال	١٩
Interludes	الفواصل	٣٤٥
Intimate Theatre	المسرح الحميمي	٤٣٠
Italian stage	المسرح الإيطالي	٣١٤

## K

Kabuki	الكابوكي	٣٦١
Kathakali	الكاتاكالي	٣٦٣
Kyogen	الكيوغن	٣٩١

## L

Labor Theatre	المسرح (المسرح)	٣٢٢
Laboratory	المسرح التجريبي	٤١٨
Lazzi	اللازي	٣٩٣
Lighting	الإضاءة	٣٨
Little theatre	مسرح الصغرة	٤٢٨
Living Newspaper Theatre	المسرح الحية	١٥٨
	(مسرح)	
Lyrical theatre	المسرح الغنائي	٤٤٣

## M

Make-Up	المكياج	٤٠٤
Mask	القبعة	٣٥٥
Masque	القبعة (غرض)	٥٦
Medias and Theatre	وسائل الاتصال	٥٢٧
	والمسرح	
Melodrama	الميلودراما	٤٩٦
Mime/Pantomime	الإيماء	٨٧
Mimesis	المحاكاة وتقليد الواقع	٤١٢
Mimodrama	الدراما الإيمائية	٢٠٠
Miracle Play	المسرحيات (غرض)	٤٧١
Mistaken identity	الالتباس	٥٨
Model	نموذج العرض	٥٥٥
Monodrama	المونودراما	٤٩٣
Monologue	المونولوج	٤٩٤
Morality	الأخلاق	١٣
Music and Theatre	الموسيقى والمسرح	٤٩٠
Music Hall	الميزيك هول	٤٩٩

Musical comedy	الكوميديا الموسيقية	٣٨٦
Musical Drama	الدراما الموسيقية	٢٠٣
Musical Theatre	المسرح الموسيقي	٤٦١
Mystery Play	الأشعار	٣٠

## N

Narration	السرد	٢٤٨
National theatre	القومي (المسرح)	٣٥٨
Naturalism	الطبيعية والمسرح	٢٩٣
Noh	النو (مسرح)	٥٠٩

## O

Object	الغرض في المسرح	٣٢٦
Obstacle	المعاقبة	٣٠٢
One act play	مسرحية الفصل الواحد	٤٦٤
Open air theatre	مسرح الهواء الطلق	٤٦٢
Open form/closed form	شكل مفتوح / شكل مغلق	٧٨٣
Open theatre	المسرح المفتوح	٤٥٢
Opera	الأوبرا	٧٥
Opera buffa	الأوبرا الكوميديّة	٨١
Opera of Peking	أوبرا بكين	٧٨
Operette	الأوبريت	٨٣

## P

Painted Curtain	اللوحه الخلفية	٣٩٩
Painting and theatre	الرسم والمسرح	٢٢٣
Parable	الأسطورة	٦٢
Parody	البارودي	١٠٩, ٩٦
Part	الدور	٢١٣
Pastoral	الريفية	٢٢٥
Perception	الإدراك	١٩
Performance	أداء الممثل	١٤
Performer/Actor	الممثل	٤٧٨
Performing arts	الفنون الأدائية	٣٠٩
Peripety	التحول	٦٨
Perspective	المشاهدة	٤٨٢
Play	اللعب والمسرح	٣٩٤

Confidant	كاتم الأسرار	٣٦٥
Conflict	الصراع	٢٨٨
Constructivism	البنائية والمسرح	١٠٤
Conventions	الأعراف المسرحية	٥١
Costume	الزّي المسرحي	٢٤١
Crisis	الأزمة	٢٦
Cubisme	التكعيب والمسرح	١٤٥
Curtain	الستارة	٢٤٦

## D

Dadaisme	الدائمية والمسرح	١٩٣
Danse and theatre	الرقص والمسرح	٢٢٦
Darmaturgy	الدراماتورجية	٢٠٥
Decorum	قاعدة حسن اللياقة	٣٥٢
Denegation	الإنكار	٦٩
Deus ex machina	الآلة الإلهية	٥٨
Dialogue	الحوار	١٧٥
Diction	الإنشاء	٦٠
Didactic Theater	التعليمي (المسرح-)	١٣٧
Director	المخرج	٤١٨
Docudrama	الدراما الوثائقية	٢٠٣
Documentary Theatre	الوثائقي الشعبي (المسرح-)	٥٢٠
Domestic comedy	الكوميديا البورجوازية	٣٨٤
Drama	الدراما	١٩٤
Drama schools	المعاهد المسرحية	٤٧٠
Dramatic Criticism	النقد المسرحي	٥٠١
Dramatic Monologue	المونولوج الدرامي	٤٩٥
Dramatic/Epic	درامي/ ملحمي	٢٠٧
Dramatique	الدراما الثقافي	٢٠٠
Dramaturg	الدراماتورج	٢٠٤
Drawing-room play	كوميديا الصالون	٣٨٦

## E

Effect	التأثير	١١٥
Environmental Theater	مسرح البيئة	٤٢٦
	المحيطة	
Epic Theater	المسرح الملحمي	٤٥٦

Esthetica and theatre	علم الجمال والمسرح	٣١٦
Expectation	أفق التوقع	٥٦
Experimentation and theatre	التجريب والمسرح	١١٨
Exposition	المُعَدمة	٤٧١
Expressionism	التعبيرية والمسرح	١٣٤
Extravaganza	الإكسترافاغانزا	٥٧

## F

Fable/Story	الحكاية	١٧١
Fair-ground theatre	الأشواق (مسرح-)	٣٥
Fairs	الفايز (المهزلة)	٣٣٤
Far-East Theatre	الشرقي (المسرح-)	٢٧٦
Festival	المهرجان	٤٨٧
Folk theatre	الفولكلوري (المسرح-)	٣٥٠
Formalism	الشمولية والمسرح	٢٨٦
Puturism	المستقبلية والمسرح	٤٢٠

## G

Genres/Kinds	الأنواع المسرحية	٧٢
Gesture	الحركة	١٦٨
Gestus	الغنوس	٣٣١
Grotesque	الغروتسك	٣٢٩
Guerrilla theatre	مسرح البصابت	٤٤١

## H

Happening	الهاتف	٥١٣
Harlequinade	الأركيناد	٢٥
Hermeneutics	التأويل	١١٦
Hero	البطل	١٠٢
Heroic comedy	الكوميديا البطولية	٣٨٤
Historicization	التاريخية	١١٦

## I

Identification	التشاكل	١٤٧
Illusion	الإنهزام	٩١

## English Index

### A

Act	الفعل	٣٣٧
Actanciel Model	نموذج القوى الفاعلة	٥٠٥
Action	الفعل الدرامي	٣٤١
Actor's Training	إعداد الممثل	٤٧
Adaptation	الإعداد	٤٤
Adress to the Audience	التوجه للجمهور	١٥٢
Agit-Prop	التحريض (المسرح-)	١٢١
Agon	الأغون	٥٤
Alienation Effect	التفريب	١٣٩
Amateur theatre	الهواة (مسرح-)	٥١٤
Anagnorisis	التعرف	١٣٦
Anthropology and theatre	الأنثروبولوجيا والمسرح	٦٥
Anti theatre/Anti-play	الآنتي مسرح	٣٩٣
Apollonian/Dionysiac	أبولوني / ديونيزي	٢
Aragoz	الأراغوز	١٩
Aristotelian theatre	الأرسططالتي (المسرح-)	٢٢
Aside	الحديث الجانبي	١٦٨
Auditorium	الضالة	٢٨٨
Auto Sacramental	الأوتوساكرمتال	٨٤
Avant-Garde Theatre	التخليقي (المسرح-)	٣٠٠

### B

Ballad opera	الأوبرا بالاد	٧٨
Ballet	الباليه	٩٨
Baroque theatre	الباروك (مسرح-)	٩٦
Biomechanics	البيوميكانيك	١١٣
Black comedy	الكوميديا السوداء	٣٨٥
Boulevard	البوليفار (مسرح-)	١١٠

Bunraku	البونراكو	١١٢
Burlesque	البورلسك	١٠٧
Burletta	البورليتتا	١٠٩

### C

Cabaret	الكاباره	٣٦١
Café Theatre	مسرح المقهى	٤٥٥
Carnaval	الكرنفال	٣٦٧
Catharsis	التطهير	١٣٠
Ceremony	الاحتفال	٣
Chansonniers	الشانسونيه	٢٦٩
Character	الشخصية	٢٦٩
Children's Theatre	الأطفال (مسرح-)	٤١
Choreography	الكوريغرافيا	٣٧٣
Chorus	الجزءة	١٦٣
Circus	السيرك	٢٦١
Classicism	الكلاسيكية والمسرح	٣٦٩
Climax	الذروة	٢٢٠
Closet drama	المسرح المغفوه	٤٥٣
Clown	المهرج	٤٨٣
Code	الرموز	٢٣١
Collective creation	الإبداع الجماعي	١
Comedia	الكوميديا الإنسانية	٣٨٣
Comedy	الكوميديا	٣٧٥
Comedy of humours	كوميديا الأمزجة	٣٨٤
Comedy of ideas	كوميديا الأفكار	٣٨٤
Comedy of intrigue	كوميديا الحبكة	٣٨٥
Comedy of manners	كوميديا العادات	٣٨٦
Comic opera	الأوبرا المضحكة	٨٢
Commedia dell'arte	الكوميديا ديلا رتة	٣٨٨
Commercial theatre	التجاري (المسرح-)	١١٨
Communication	التواصل	١٥٠
Conclusion	الخاتمة	١٧٨



## فهرس المحتويات

تقديم .....	هـ
مقدمة .....	ك
المعجم .....	أ
المراجع .....	٥٣١
محاوِر نقدية .....	٥٤٧
فهرس ألفبائي .....	٥٥١
مسرد عَرَبِيّ .....	٥٦٩
فهرس الأعلام (عربيّ - أجنبيّ) .....	٥٧٤
فهرس الأعلام (أجنبيّ - عربيّ) .....	11/٦٠٦
مسرد فرنسيّ .....	6/٦١١
مسرد إنجليزيّ .....	1/٦١٦



**Librairie du Liban Publishers SAL**

P.O.Box: 11-9232 Beirut, Lebanon

©Librairie du Liban Publishers 1997

*All rights reserved. No part of this publication  
may be reproduced, stored in a retrieval  
system, or transmitted in any form or by any  
means, electronic, mechanical, photocopying,  
recording, or otherwise, without the prior  
permission of the Copyright owner.*

**BN 019120272**

*First Impression 1997*

**Printed in Lebanon**



*Ce projet bénéficie du parrainage  
du Fonds international pour la promotion de la culture – UNESCO*

Dr. Hanân Kassāb-Hassan

Dr. Marie Eliās

# Dictionnaire du Théâtre

Termes et concepts du théâtre et  
des arts du spectacle

Arabe – Anglais – Français

Librairie du Liban *Editeurs*





Dr. Hanân Kassâb-Hassan

Dr. Marie Eliäs

# Dictionary of Theatre

Terms and Concepts of Drama and  
Performing Arts

Arabic-English-French

*Librairie du Liban Publishers*



**Dictionary of Theatre**  
*Dictionnaire du Théâtre*







## هَذَا الْمُعْجَم

- الْمُعْجَم الْمَسْرُوحِيّ لمفاهيم ومصطلحات الْمَسْرُوحِ وقُتُون الْعَرَضِ مؤلّف مُوسَوِيّ:
- يُعرّف بالأشكال والأنواع الْمَسْرُوحِيّة، وأشكال الْقُرْجَة وَالطُّقُوس والاختفالات، ويتحوّلها عِبَر الْمَكَان والزَّمان.
- يرصد التّجارب الهامّة في الْمَسْرُوح الْعَالَمِيّ والعربيّ (كُتّاب، مُنظِّرون، مُخرِّجون، مُمثِّلون، فِرَق، مهرجانات إلخ) ويحدّد مَوقِعها في تَارِيخ الْمَسْرُوح.
- يَستعرض التّظَرُّيَّات والمذاهب الجماليّة ذات التّأثير على تَطوُّر الأدب الْمَسْرُوحِيّ وعلى شَكْل الْعَرَض.
- يربط الْمَسْرُوح بِالْمُلوْم الْإِنْسَانِيّة والتّقديّة ويَستعرض الجَدِيد في مَنَاهِج البَحْث.
- يحتوي على ٢٩٣ مَدخَلًا بِاللُّغَة الْعَرَبِيّة ومَسَارِد الْفِيَاثِيّة تَفْصِيلِيّة لِلْمَفَاهِيم والمُصْطَلَحَات والأَعْلَام.
- يَعرِض الْمَفَاهِيم والمُصْطَلَحَات بِالْعَرَبِيّة والإنجِلِيزِيّة والفرنسيّة، ويحلّل أصولها اللُّغَوِيّة وتطوُّر مَعْنَاهَا عِبَر الْعُصُور.
- يَنتَظِر مِن مَنَهْجِيّة عِلْمِيّة في التّحليل والعَرَض، وَيَسْعَى لإعْطَاء مَفَاتِيح واضحة لقراءة الْمَسْرُوح.
- يَتَوَجَّه لِلقَارِئ الْمُتَفَقِّ الذي يُريد الاِتِّخَالَع على مَجَالَات الْمَسْرُوح والفنون الدُّرَامِيّة ويُلَبِّي حَاجَة الْمُخْتَصِّص الذي يَعرِب بِتَحْلِيل دَقِيق لِمَدْلُول مُصْطَلَح أو مَفْهُوم أو تَسْمِيَة.
- وَيَسَرُّ مَكْتَبَة لِبْنَان نَاشِرُون أَن تَرَفَّ إِلَى الْعَالَم الْعَرَبِيّ مُعْجَمًا رَاقِدًا في بَابِهِ، يَسَدُّ ثَغْرَةً في التّأليف الْمُعْجَمِيّة بِعَاقِبَتِهِ، وفي التّأليف الْمَسْرُوحِيّ بِخَاصَّة.



010120272

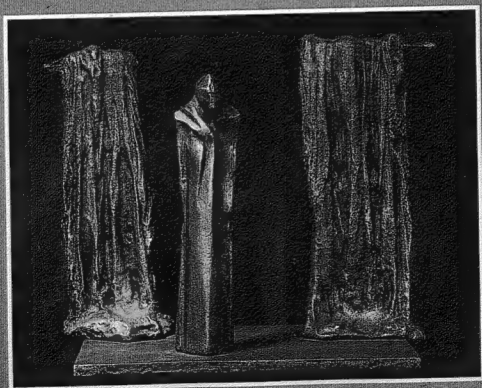
Dr. Hanān Kassāb-Hassan

Dr. Marie Eliās

# Dictionary of Theatre

Terms and Concepts of Drama and  
Performing Arts

Arabic-English-French



Librairie du Liban *Publishers*